

**Univerzita Karlova v Praze**  
**Filozofická fakulta**  
**Ústav světových dějin**  
**Seminář obecných a komparativních dějin**

## **Diplomová práce**

Jana Kubelková

### **Císař Nero v anglickém historickém dramatu 17. století**

*Antický námět ve veřejném diskurzu*

### **The Emperor Nero in the 17th Century English Historical Drama**

*The Ancient Subject in Public Discourse*

Praha 2009

Vedoucí diplomové práce: PhDr. Karel Kubiš, CSc.

Za pomoc a podnětné připomínky děkuji vedoucímu své diplomové práce  
PhDr. Karlu Kubišovi, Csc.

*Práci věnuji památce mého tatínka Ing. Jiřího Kubelky.*

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů a literatury:

V Praze dne 30. 4. 2009

Anotace:

17. století / Anglie / Sociální a kulturní dějiny / Stereotypy

17<sup>th</sup> Century / England / Social and Cultural history / Stereotypes

## Obsah

Úvod .....	7
1 Prameny a literatura	
1.1 Prameny .....	10
1.2 Literatura .....	18
2 Metoda a pracovní postup .....	21
3 Drama	
3.1 Období vlády Jakuba I. ....	23
3.2 Restaurační drama .....	29
4 Historie jako drama: způsob nakládání s historickou látkou. ....	39
4.1 „The Tragedy of Nero“ 1624 .....	40
4.1.1 Děj dramatu versus antické prameny .....	40
4.1.2 Neznámý autor a jeho koncepce.....	49
4.2 „The Tragedy of Nero“ 1675 .....	52
4.2.1 Děj dramatu versus antické prameny .....	52
4.2.2 Nathaniel Lee a jeho koncepce.....	58
4.3 Komparace a interpretace.....	61
5 Historická látka jako prostředek k jinému sdělení: pokus o nalezení paralely mezi antickou historickou událostí zobrazenou v dramatu a soudobou politickou či sociální situací .....	74
5.1 „The Tragedy of Nero“ 1624 .....	75
5.2 „The Tragedy of Nero“ 1675 .....	92
5.3 Komparace a interpretace .....	105
6 Obraz císaře Nerona: jinakost nebo upevňování stereotypu? .....	114
6.1 „The Tragedy of Nero“ 1624 .....	114
6.2 „The Tragedy of Nero“ 1675 .....	121
6.3 Komparace .....	128
6.4 Nero v jednorázových odkazech .....	133

6.5	Shrnutí a interpretace.....	137
7	Závěr .....	139
	Seznam tabulek.. .....	147
	Seznam pramenů .....	148
	Seznam literatury.....	151

## ÚVOD

Císař Nero je bezpochyby jednou z nejznámějších postav světové historie. Ačkoli vládnul „pouhých“ 14 let a během své vlády neučinil nic významného pro stát ani společnost, jeho jméno je nesmazatelně vryto mezi osobnosti, které vždy budily zájem a přitahovaly pozornost všeho druhu. Nebyly to tedy jeho kvality jakožto vládce, nýbrž spíše jeho osobní eskapády, které způsobily, že jeho jméno neupadlo během staletí v zapomnění, ba právě naopak. Kolem Nerona se vytvořil mýtus. Mýtus panovníka zbroceného krví svých příbuzných, paliče Říma, pronásledovatele křesťanů, požitkářského a zahálčivého prostopášníka, ale zároveň i milovníka umění, tedy panovníka majícího atributy kontroverzní osobnosti, která, pokud se její osud stane námětem literárního či dramatického díla, vždy snadno upoutá zájem čtenářstva či diváctva a stává s tak zárukou profitu těch, kteří na takovéto veřejné prezentaci participují.

V 17. století ale vstupuje do hry ještě jiný faktor. V důsledku sociálně-ekonomicko-politických problémů majících kořeny ve druhé polovině 16. století, usilují evropští panovníci, Stuartovce nevyjímaje, o centralizovanou vládu, bez účasti parlamentních složek, tedy o to, co později nazýváme absolutismus, což s tématem tyranie nebo tyranských panovníků antického světa úzce konvenuje. Situace okolo Nerona a jemu podobných císařů, kteří jsou v dochovaných antických pramenech hodnoceni jako špatní panovníci (přičemž hlavním kritériem tohoto hodnocení je právě jejich ochota či neochota spolupracovat s římským senátem, s nímž většina zásadních autorů byla různými způsoby spřízněna), se tak stává předobrazem soudobého světa, tématem, na kterém je možné prezentovat palčivé politické problémy týkající se rozdělení moci mezi panovníka a stavy.

V předmoderní společnosti, tedy před vznikem médií jako film a televize, bylo jedním z nejspolehlivějších prostředků šíření myšlenek a názorů právě divadlo. Jeho prostřednictvím se masý diváctva nejenom bavily, ale i získávaly ponaučení a zároveň jím mohly být ovlivňovány či dokonce manipulovány, a to o to více, pokud divadlo prostřednictvím dramatu prezentovalo před diváka historické téma, což se v případě tragédií stávalo velmi často.

V oblasti *masové zábavy*, ke které divadlo v době před existencí filmu beze sporu patřilo, funguje mezi publikem a autorem oboustranný vztah. Autor se snaží divákovi vyjít vstříc volbou tématu a způsobem jeho zpracování, o kterém předpokládá, že se divákovi zalíbí, neboť má pochopitelně zájem, aby jeho hry byly hojně navštěvovány a divák si pak na druhé straně na základě tohoto zpracování (a teď mám samozřejmě na mysli zpracování historické

látky) svoje představy formuje. Jelikož předpokládám, že část populace si svoje představy o historii formuje právě prostřednictvím její popularizace, jedná se možná v mnoha případech diváků o jediný zdroj těchto představ.

F. J. Levy ve své knize *Tudor Historical Thought* pozoruje, že ačkoli jednotlivé společenské skupiny v Anglii se mohly pro historickou znalost obracet různými směry, hodně z nich nebo dokonce všichni mohli chodit do divadla, anebo, pokud žili na venkově, nebylo neobvyklé, že divadlo přišlo k nim. Již v polovině 80. let 16. století tak bylo pro typického Angličana stále více obtížné vyhnout se tomu, aby si osvojil alespoň nějakou znalost historie.<sup>1</sup> Ivo Kamps, který tento názor prezentuje na podporu svých závěrů (o jeho knize bude podrobněji pojednáno později), se také domnívá, že většina návštěvníků divadla si díky historickému dramatu osvojila alespoň základní znalosti o historii.<sup>2</sup>

Ačkoli anglické historické drama čerpalo své náměty jak z dějin vlastní země, tak i z dějin jiných evropských i mimoevropských zemí, historické postavy a dramatické události z dějin antického Říma byly jedním z hlavních inspiračních zdrojů a následně tématem historických dramat, respektive tragédií v raně novověké a novověké Anglii. Tato „římská“ témata, která během staletí (zhruba od 16. do poč. 20. století) angličtí dramatikové zpracovávali, byla velmi různorodá<sup>3</sup> a mnohá z nich tak byla zpracována pouze jednou. Přesto v tomto velkém „souboru“, který je dnes snadno dostupný prostřednictvím databáze na Internetu<sup>4</sup>, najdeme témata, která se čas od času opakují, znovu zpracovávají a která nám tímto dávají vědět, že zájem publika o ně stále přetrvával nebo že si „doba žádala“ jejich nové zpracování, případně přehodnocení, či že prostě tato témata byla natolik populární, že jejich nové zpracování zaručovalo dramatikovi úspěch, tedy i finanční prospěch, ať už se jejich prostřednictvím rozhodl vyjádřit cokoli, tedy buďto poučit diváka věrným zpracováním historické látky, či prostě využít atraktivitu tématu jako prostředku k jinému sdělení, aktuálnímu v té které době.

---

<sup>1</sup> Celá pasáž: „by the middle of the 1580's a typical Englishman must have found it more and more difficult to avoid having any knowledge of the past. Regardless of his purse or background, or his tastes, sooner or later he was bound to be exposed to history. A scholar would have his Camden, a courtier his Daniel or Drayton; a merchant his choice among historians, including Stow and Holinshed, while his apprentice could enjoy the ditties of Deloney. Any or all of them might have gone to the theater; or, if they lived in the country, not uncommonly the theater came to them.” Levy, F. J.: *Tudor Historical Thought*, 1967, str. 234. Citováno podle: Kamps, Ivo: *Historiography and Ideology in Stuart Drama*, Cambridge 1996, str. 173.

<sup>2</sup> V tomto případě anglické. Kampsova kniha se zabývá anglickým dramatem zpracovávajícím témata z anglické historie. Kamps, Ivo: *Historiography and Ideology in Stuart Drama*, Cambridge 1996, str. 173.

<sup>3</sup> I když zdaleka ne vyčerpávající – mnoho témat tak zůstalo po celá staletí bez povšimnutí

<sup>4</sup> [www.http://collections.chadwyck.co.uk/](http://collections.chadwyck.co.uk/) Chadwyck – Healey Literature Collections je fulltextová databáze anglicky psané poezie, literatury a dramatu určená pro studium i inovativní výzkum. Jednotlivé texty v ní obsažené věrně kopírují tištěný originál, a to i včetně případných tiskových chyb. Databáze není uzavřená, postupně do ní přibývají nové texty. [http://collections.chadwyck.com/marketing/about\\_chadwyck\\_healey.jsp](http://collections.chadwyck.com/marketing/about_chadwyck_healey.jsp)



Znovu se tak dostáváme k císaři Neronovi, jehož život a osud byl v 17. století jedním z těchto žhavých témat (viz následující kapitola 1.1). Vybraná dramata zabývající se jeho osudem proto podrobím v této práci analýze a prozkoumám je hned ze tří odlišných úhlů.

Nejprve se zaměřím na to, jakým způsobem se v té které době pracovalo v umělecké (tedy neodborné) sféře s historickou látkou. Zdali drama respektuje prameny a v jaké míře, či zdali nakládá s historickou látkou zcela volně a prezentuje Neronův příběh na základě faktů, která můžeme považovat kupříkladu za „obecně známá“ apod. Výsledky se pokusím interpretovat v dobovém kontextu.

Dále mne bude zajímat, jakým způsobem, či zdali vůbec, vybraná hra akcentuje dobovou realitu a soudobé historické události. Volba tématu z období antiky se v tomto případě jeví jako výhoda, jelikož se jedná o dobu dávno minulou, která nemá žádné přímé politické vazby k dobové současnosti, jak tomu například může být v dramatech z dějin anglických nebo z dějin jiných evropských států. Římská říše a Anglie jakožto království neexistovaly současně, není mezi nimi žádný politický vztah. Navíc většina států Západní Evropy, Anglii nevyjímaje, se ráda pokládá za dědice antického Říma, přičemž žádný z těchto států si toto dědictví nemůže přivlastnit výhradně, a to dokonce ani státy na Apeninském poloostrově. Antické téma tak svojí univerzálností dostává jakýsi punc neutrality. Pokud v něm nalezneme zcela zřetelné paralely k dobové současnosti, bude to čistá, krystalická forma připodobnění vývoje v jedné epoše k politické situaci v epoše jiné.

Do třetice se budu zabývat tím, jakým způsobem je v těchto dramatech zobrazován samotný Nero, zdali negativně či pozitivně a zdali se toto zobrazení shoduje s tím, jak Nerona viděli římscí historikové, kteří nám o něm zachovali zprávy, či zdali je spíše ovlivněno soudobým pohledem. Můžeme zde mluvit o existenci něčeho takového, jako je stereotyp ve vnímání a zobrazování historické osobnosti? Pokud ano, je udržován stále ten stejný (tradiční?) stereotyp nebo je narušován či dokonce rozbíjen? Setkáváme se tedy v té které době s rozdílným Neronem?

Cílem této práce je tedy použít drama jako relevantní pramen pro výzkum sociálních i politických dějin, tedy v naprosto odlišné rovině, než jak je obvykle tradičně zkoumáno literárními historiky.

# 1 PRAMENY A LITERATURA

## 1.1 Prameny

Dříve než se zmíním o konkrétních pramenech, nejprve malá sonda do námětů anglických dramat na téma antického Říma obecně. I když to neplatí beze zbytku, z valné většiny se týkají osudů historických postav, tedy rozhodně daleko více, než dramatických historických událostí jako takových. Blíže o tom pojednává následující tabulka, která podává přehled o tématech (respektive postavách) čas od času se především v názvech dramat v průběhu staletí opakujících.<sup>5</sup>

Jméno postavy	Do roku 1700		1701 - 1800		Od roku 1801	
	Hlavní postava	Jedna z hlavních postav	Hlavní postava	Jedna z hlavních postav	Hlavní postava	Jedna z hlavních postav
Gaius Julius Caesar	Shakespeare, W.: Julius Caesar (1623) Stirling, W. A.: Julius Caesar (1637)	Anonymous: Caesar and Pompey (1607) Chapman, G.: Caesar and Pompey (1631) Philips, K.: Pompey (1663) <sup>6</sup>	Buckingham, J. Sheffield: Julius Caesar (1723) Cibber, C.: Caesar in Aegypt (1725) Downman, H. (trans.): Voltaire: The death of Caesar (1781)			
Cleopatra	Daniel, S.: Cleopatra (1611) May, T.: Cleopatra (1639)	Shakespeare, W.: Anthony and Cleopatra (1623) Sedley, Ch.: Anthony and Cleopatra (1677) Philips, K.: Pompey (1663)		Garrick, D.: Antony nad Cleopatra (1758) Brooke, H.: Antony nad Cleopatra (1789) Cibber, C.: Caesar in Aegypt (1725)		

<sup>5</sup> Letopočty v závorkách znamenají rok, kdy byla hra publikována. I když si uvědomuji, že by bylo mnohem výstižnější uvádět letopočet, kdy byla hra poprvé hrána, rozhodla jsem se nakonec v této tabulce setrvat u letopočtů publikování, a to jednak proto, že pod tímto datem jsou hry vedeny v databázi a u některých her letopočet jejich prvního uvedení na scénu neznáme a jednak též proto, že se zde jedná spíše o orientační přehled, takže drobné výkyvy nehrají roli.

<sup>6</sup> Z neznámých důvodů tato hra, leč se honosí v názvu Pompeiovým jménem, se odehrává v době po jeho smrti a hlavními postavami jsou Caesar a Cleopatra.

Nero	Anonymous: Nero (1624) Lee, N.: Nero (1675)	Nuce, T.(trans.): Seneca: Octavia (1581) May, T.: Julia Agrippina (1639)			Phillips, S.: Nero (1906)	Illoyd, Ch. (trans.): Alfieri, V.: Octavia (1815) Baillie, J.: The Martyr (1851)
Titus		Heminges, W.: Jewes Tragedy (1662) Crowne, J.: The destruction of Jerusalem by Titus Vespasian (1677) Otway, T.: Titus and Berenice (1677)		Hool, J.(trans.): Metastasius, P.: Titus (opera) (1676) Jephson, R.: Conspiracy (1796)		
Gaius Marius	Otway, T.: Gaius Marius (1680)				Doubleday, T.: Gaius Marius (1836)	
Catilina	Jonson, B.: Catiline His Conspiracy (1616)				Croly, G.: Catiline (1830)	
Tiberius	Anonymous: Claudius Tiberius Nero (1607)				Cumberland, R.: Tiberius in Capreae (1813)	
Seianus	Johson, B.: Sejanus his Fall (1616)		Gentleman, F.: Sejanus (1752)			

Tabulka č. 1: Nejčastější římské náměty v anglických dramatech

Zdroj: Údaje vycházejí z databáze [www.http://collections.chadwyck.co.uk/](http://collections.chadwyck.co.uk/) tak, jak v ní byly uvedeny v listopadu 2006.

Asi nebude velkým překvapením, že co do počtu zpracování je největším „favoritem“ Gaius Julius Caesar, jehož osud byl mezi lety 1592 až 1725 zpracován celkem šestkrát, z čehož čtyřikrát v samostatném dramatu a dvakrát spolu s osudem jeho kolegy triumvira Pompeia<sup>7</sup>, přičemž ještě v roce 1781 vznikl anglický překlad Voltairova dramatu *Smrt Caesara*.<sup>8</sup> Tím je však téma Caesarova tragického osudu vyčerpáno a v pozdější době se již žádné nové zpracování nevyskytuje.<sup>9</sup>

<sup>7</sup> Osud vojevůdce Pompeia byl kromě těchto dvou dramat zpracován také samostatně, ale na rozdíl od Caesara jen v jednom dramatu, které navíc ještě není původní, ale jedná se o překlad z francouzštiny (Dorset, Ch.S.(trans.): Corneille, P.: Pompey the Great (1664))

<sup>8</sup> Postava Caesara se rovněž někdy vyskytuje i v „přidružených tématech“, jako například v dramatech týkajících se Kleopatry nebo rovněž například Lucia Iunia Bruta (Lee, Nathaniel: Lucius Junius Brutus, 1681) a podobně.

<sup>9</sup> Moje informace jsou omezeny výše zmíněnou databází.

Rovněž pro *gender studies* není jistě bez zajímavosti, že v silné konkurenci mužských historických postav zaujímá čelní místo Kleopatra, a to v samostatném dramatu dvakrát, přičemž tragický konec její osudové lásky s Markem Antoniem se stal předmětem zpracování celkem čtyřikrát!

Naopak myslím, že je celkem překvapení, kolik pozornosti bylo věnováno císaři Titovi. Život císaře vládnoucího pouhé dva roky, tradičně řazeného mezi „dobré císaře“<sup>10</sup>, byť jeho vládu stíhala jedna pohroma za druhou<sup>11</sup>, zaujal především restaurační dramatiky a to v období ještě před jeho vlastním uchopením moci, tedy v období, kdy dobyl Jeruzalém v židovské válce<sup>12</sup> a kdy navázal milostný poměr s Hebrejkou Berenikou.

Postavy Gaia Maria, císaře Tiberia, usurpátorů Seiana a Catilina, ale i několika dalších, pak nacházíme jako hlavní námět dvojice her, často jedné ze „staršího“ období a druhé již z období na prahu modernizace společnosti.<sup>13</sup>

Poslední postavou poutající častější pozornost dramatiků a kterou jsem si záměrně nechávala na závěr, je právě postava císaře Nerona. Se svým počtem tří samostatných původních anglických dramat vydaných tiskem<sup>14</sup>, zpracovávajících výhradně jeho vlastní osud se v pomyslném žebříčku dostává dokonce na druhé místo, hned za Julia Caesara. Na rozdíl od Caesara však zájem o jeho osobu v historickém dramatu přetrval až do počátku 20. století, byť s přestávkou ve století 18.

Císař Nero patří tradičně do pomyslného „klubu špatných císařů“, tyranů, a své členství zde sdílí ještě se svým strýcem Caligulou a císaři Domitianem a Commodem, případně Heliogabalem a některými dalšími. Nero má ovšem v tomto klubu výsadní postavení, o čemž (v případě anglického dramatu) svědčí následující tabulka.

---

<sup>10</sup> podle hodnocení římskými historiky Tacitem, Suetoniem a jinými

<sup>11</sup> tj. zkáza Pompejí, morová epidemie, požár Říma

<sup>12</sup> Tato dvě dramata (*The Jewes Tragedy* a *The destruction of Jerusalem by Titus Vespasian*) jsem podrobně nestudovala, takže nemohu posoudit do jaké míry se zabývají osudy Tita, jako historické postavy, či zda spíše sledují vývoj a tragický konec židovského povstání, jakožto historické události.

<sup>13</sup> Rovněž bychom sem mohli zařadit i diktátora Sullu, který nejen že je jednou z postav v obou dramatech o Gaiu Mariovi, ale vystupuje i ve dvou samostatných dramatech nesoucích jeho jméno; jelikož však ani jedno z nich není původem anglické, ale jedná se pouze o překlady (Derrick, S.(trans.): Frederick II.: Sylla (1753), Banim, J.(trans.): Jouy, E.: Sylla (1824)), rozhodla jsem se Sullu z přehledu vypustit.

<sup>14</sup> Jak jsem již zmínila, údaje v tabulce (totéž platí i pro tabulku č. 2) pocházejí z databáze [www.http://collections.chadwyck.co.uk/](http://collections.chadwyck.co.uk/) v ní uvedené v listopadu 2006. Později byla do této databáze přidána hra *Nero* z roku 1875, jejímž autorem je básník a sochař William Wetmore Story. Samozřejmě že databázi nemůžeme považovat za zcela vyčerpávající zdroj anglických dramat. Mimo jiné i proto, že velká část her se do dnešní doby vůbec nedochovala. Například Alfred Harbage ve svých *Análech anglického dramatu* (Annals of English Drama 975-1700, Philadelphia 1940, str. 215) uvádí takovou ztracenou hru Samuela Butlera *Nero* z roku 1680, která ovšem nebyla (pravděpodobně kvůli smrti autora) vůbec dokončena a tudíž i hrána, známá je rovněž i dochovaná v latině psaná hra oxfordského lékaře Matthewa Gwinnea *Nero, a new tragedy* z roku 1603, rovněž lze zmínit například i drama proslulého herce Wilsona Barretta *Sign of the Cross* z roku 1896.

Jméno císaře	Hlavní postava v dramatu	Jedna z postav v dramatu	Počet jednorázových odkazů <sup>15</sup>
Caligula	Crowne, J.: Caligula (1698)	Anonymous: Claudius Tiberius Nero (1607) Johnson, B.: Sejanus his Fall (1616) Cumberland, R.: Tiberius in Capreae (1813) De Vericour (trans.): Halm, Friedrich: The Gladiator of Ravenna (1859),	26
Nero	Anonymous: Tragedy of Nero (1624) Lee, N.: Tragedy of Nero (1675) Phillips, S.: Nero (1906)	Nuce, T.(trans.): Seneca: Octavia (1581) May, T.: Julia Agrippina (1639) Hopkins, Ch.: Boadicea (1697) <sup>16</sup> Glover, R.: Boadicia (1753) Illoyd, Ch. (trans.): Alfieri, V.: Octavia (1815) Baillie, J.: The Martyr (1851) Phillips, S.: Nero's Mother (1913) <sup>17</sup>	140
Domitian		Massinger, P.: The Roman Actor (1629)	11
Commodus		Field, M.: Race of Leaves (1901) Field, M.: World in Auction (1898) <sup>18</sup>	6
Heliogabalus			11

Tabulka č. 2: Dramata zpracovávající osud „špatných“ císařů

Zdroj: Údaje vycházejí z databáze [www.http://collections.chadwick.co.uk/](http://collections.chadwick.co.uk/) tak, jak v ní byly uvedeny v listopadu 2006.

Jako prameny pro zodpovězení v úvodu nastolených otázek jsem tedy zvolila ona dvě dramata se shodným názvem *The Tragedy of Nero*, první je anonymní a vyšlo v roce 1624, druhé napsal restaurační dramatik Nathaniel Lee o padesát let později. Drama *Nero* z roku 1906 od Stephena Phillipse a dramata zabývající se osudem postav, které byly Neronovými oběťmi zatím ponechám stranou pro případný další výzkum někdy v budoucnu. Kapitoly zabývající se zobrazením historické osobnosti císaře Nerona pak doplním tím, že proberu všech 140 her, ve kterých Nero sice nevystupuje, ale je na něho odkazováno, přičemž vyberu ta, která spadají do období od alžbětinské doby do konce 17. století a bude mne zde zajímat, v jaké souvislosti se na Nerona dramatici odkazují, zdali má tento odkaz pozitivní či negativní konotaci apod., přičemž výsledky tohoto mi posléze poslouží jako výchozí materiál pro

<sup>15</sup> Jednorázovým odkazem míním, pokud postava v dramatu neúčinkuje, ale je na ní, jako na známou historickou osobnost, odkazováno, a to ať už má tento odkaz pozitivní nebo negativní konotaci.

<sup>16</sup> Nero v dramatu přímo nevystupuje, ale drama se odehrává v období jeho vlády, je o něm hovořeno více než ve smyslu „jednorázového odkazu“, proto jsem se rozhodla drama zařadit do této kategorie.

<sup>17</sup> Nero opět v dramatu přímo nevystupuje, ale hovoří se o něm a to nikoli ve smyslu „jednorázového odkazu“.

<sup>18</sup> Commodus v tomto dramatu přímo nevystupuje, ale hovoří se o něm a to opět nikoli ve smyslu „jednorázového odkazu“, neboť drama zobrazuje rozjitřenou politickou situaci bezprostředně po jeho smrti. Proto jsem se rozhodla drama zařadit do této kategorie.

závěry týkající se existence či neexistence něčeho, co bychom nazvali stereotyp v zobrazení historické osobnosti císaře Nerona.

Ale proč právě Nero? Čím si vysloužil tak neutuchající zájem o vlastní osobu? Domnívám se, v oblasti dramatu, respektive tragédie hraje podstatnou roli i skutečnost, že osobnost vhodná pro dramatické ztvárnění v tragédii musí mít patřičně „tragický osud“. Tento fakt tak diskvalifikuje osobnosti, které zemřely pokojnou přirozenou smrtí, i když je to přirozeně zcela nevylučuje.<sup>19</sup> Pokud tedy osobnost nedisponuje takovým patřičně tragickým osudem, je dobré pokud je alespoň dostatečně kontroverzní (když už ne úplně „špatná“), což je divácky (z důvodů, které spadají do oblasti psychologie) daleko atraktivnější, než pokud se jedná o osobnost veskrze pozitivní a bezúhonnou. Jakmile však osobnost kombinuje oba předpoklady a je přitom i dostatečně známou, stává se tak vděčným objektem zájmu publika. Ale znovu, proč tedy právě Nero? I Caligula, Domitián a Commodus skončili násilnou smrtí a všichni byli dostatečně velkými zlořády.

Nero má podle mého názoru oproti nim dvě výhody, pokud to výhodami mohu nazvat:

1. nejrozsáhlejší zachovalost historických zpráv o jeho osobě do novověku (respektive již středověku<sup>20</sup>). Neronův životopis se dochoval v téměř kompletně zachovaných *Životopisech dvanácti císařů* z pera římského životopisce Suetonia, v novověku velmi populárního, stejně tak i období téměř celé jeho vlády v díle historika Tacita. Nemálo informací nalezneme i v *Římských dějinách* Cassia Diona (kromě toho samozřejmě existují i další prameny, které se o Neronovi sporadicky zmiňují). Zatímco Suetonius věnuje ve své knize Caligulovi naprosto stejný prostor jako Neronovi, životopis císaře Domitiána, kterým své dílo zakončil, je již o polovinu kratší. V Tacitově rozsáhlých dílech (*Annales* a *Historiae*), která dohromady původně zahrnovala období od vlády Augustovy až po smrt Domitianovu, jsou však právě ty části věnující se vládě císařů

---

<sup>19</sup> Samozřejmě, tragickým vyvrcholením dramatu může být např. zmar veškerého vlastního života a nejistota, co se s výsledky celoživotního úsilí stane po vlastní smrti. To jako by přímo pasovalo na osudy císařů Augusta nebo Marka Aurelia, kteří patřili k těm nejvýznamnějším císařům a u nichž dokonce ještě navíc existují i pochybnosti o jejich přirozené smrti, přesto však zřejmě neexistuje jediné samostatné anglické drama ztvárňující výhradně jejich osud.

<sup>20</sup> Jak známo, většina antických děl dochovaná do dnešní doby jsou díla „zachráněná“ tzv. karolínskou renesancí.

Caliguly a Domitiana nenávratně ztracené.<sup>21</sup> Životopis císaře Commoda se dochoval pouze v anonymním díle zvaném *Historia Augusta*.

2. velký počet a nejvyšší mravní závažnost jeho zločinů. Císaři Neronovi připisuje historie na vrub (a teď není důležité zdali oprávněně či nikoli) matkovraždu, vraždu nevlastního bratra a první ženy, smrt jeho druhé ženy - pokud zůstaneme jen v okruhu vlastní rodiny; dále kromě mnoha jiných zodpovědnost za smrt literárně činných osobností jako byl Seneca, či básníci Petronius a Lucanus, jejichž díla (či alespoň jejich části) nejenže patří mezi ta do novověku dochovaná, ale navíc i oblíbená a populární. A aby toho nebylo málo, Neronovi je rovněž přičítáno i založení rozsáhlého požáru Říma v roce 64 a následné pronásledování a mučení křesťanů, jež Nero z tohoto požáru obvinil.

Jak je tedy vidno, tak počet a morální zatížení Neronových zločinů v kombinaci s dostatečnou, komplexní a snadno dostupnou pramennou základnou, která nás o všem informuje v patřičných detailech včetně oblíbených pikantností, je pravděpodobně právě tou příčinou, proč Neronova (byť poněkud kontroverzní) sláva překročila středověk, aby se znovu vynořila na úsvitu novověku a přetrvala prakticky až dodneška.<sup>22</sup>

\* \* \*

Prvním dramatem, které podrobím v této práci analýze, je tedy *The Tragedy of Nero*, tiskem vydané v roce 1624. Kdy však drama skutečně vzniklo a kdy bylo poprvé hráno, je sporné. Významný britský shakespearovský badatel G. Blakemore Evans (1913 – 2006) ve svém článku z roku 1937 datuje vznik dramatu někdy mezi léta 1618 – 1622, případně o něco málo dříve, a to sice na základě podle jeho názoru evidentního vlivu tohoto dramatu na jiné drama, které beze všech pochybností právě v rozmezí těchto let vzniklo.<sup>23</sup> Co se autorství týče, zde opět nemáme jasno, neboť *The Tragedy of Nero* patří do velké skupiny tzv.

---

<sup>21</sup> Kromě toho najdeme ještě několik dalších informací v jiných pramenech, jako např. v již zmíněném díle Cassia Diona, či v případě Caliguly Fillona z Alexandrie nebo Josepha Flavia, nicméně myslím, že to není pro výše zmíněný účel podstatné.

<sup>22</sup> Snad to nebude příliš od věci, když zde zmíním příklad z poslední doby z oblasti informačních technologií, kdy softwaroví odborníci pojmenovali jeden z nejznámějších programů na vypalování CD a DVD právě NERO, včetně grafické úpravy počítačové ikony, která znázorňuje plameny.

<sup>23</sup> Evans ve svém článku nachází paralelu mezi pasáží z komedie *The Little French Lawyer* a tragédií *The Tragedy of Nero*, která prý byla výše zmíněné pasáží zdrojem a jistým způsobem ji parodovala. Evans, G. Blakemore: Note on Fletcher and Massinger's *Little French Lawyer*. In: *Modern Language Notes*, roč. 52, č. 6, 1937, str. 406-407, <http://www.jstor.org/>, 5.12.2006

anonymních dramát (o tom blíže v následující kapitole 3.1). Podle výše zmíněného Evansova článku charakterizoval Arthur Henry Bullen (1857 – 1920), anglický editor a nakladatel, hru jako „první a poslední pokus nějakého mladého studenta, kovaného v klasických studiích a jakousi zvláštní fascinací přitahován k Análům (míněno Tacitovým), který ze začátku neměl úspěch u publika a poté již nikdy znovu popularity nedosáhl.<sup>24</sup> Tento názor byl však několikrát zpochybněn a podle Evanse tomu odporuje i fakt, že hra byla podle jeho názoru populární nebo při nejmenším (nechvalně) proslulá.<sup>25</sup> Já se naopak domnívám, že obě stanoviska si v podstatě neodporují a mohou být stejnou měrou pravdivá. Nicméně existuje i názor, který zastával významný shakespearovský badatel devatenáctého století Frederick Gard Fleay (1831 – 1909), že autorem hry je básník a historik Thomas May (1595 – 1650)<sup>26</sup>, později autor *The Tragedy of Julia Agrippina* (tiskem vydané 1638). Popularitu *The Tragedy of Nero* mimo jiné dokládá i fakt, že byla tiskem znovu vydána v roce 1633. V roce 1676 vyšla tiskem adaptovaná verze pod názvem *Piso's Conspiracy*.<sup>27</sup>

Hra se sestává z pěti jednání a líčí poslední třetinu období Neronovy vlády. Jednou z hlavních zápletek dramatu je Pisonovo spiknutí.

Druhé drama, má stejný název jako předchozí a jeho autorem je restaurační dramatik Nathaniel Lee. Podle všeho bylo *The Tragedy of Nero* jeho prvním dramatem. Hráno bylo poprvé 16. května 1674, není však přesně známo, ve kterém ze dvou divadel. Zato víme, že když v roce 1675 vyšlo tiskem, byla to ta verze, která byla hrána v témže roce v *Royal Theatre Drury Lane*<sup>28</sup> Královskou společností, kde se hlavní role císaře Nerona ujal Charles

<sup>24</sup> „the first and last attempt of some young student, steeped in classical learning and attracted by the strange fascination of the Annals, - of one who, failing to gain a hearing at first, never courted the breath of popularity again ...“ Evans, G. Blakemore: Note on Fletcher and Massinger's Little French Lawyer. In: Modern Language Notes, roč. 52, č. 6, 1937, str. 406-407, <http://www.jstor.org/>, 5.12.2006

<sup>25</sup> Paralela mezi pasáží z komedie *The Little French Lawyer* a tragédií *Nero*, která prý byla výše zmíněné pasáží zdrojem, či ji dokonce parodovala, prý svědčí o jisté popularitě *The Tragedy of Nero*. Evans, G. Blakemore: Note on Fletcher and Massinger's Little French Lawyer. In: Modern Language Notes, roč. 52, č. 6, 1937, str. 406-407, <http://www.jstor.org/>, 5.12.2006

<sup>26</sup> Bentley, Gerald Eades: The Jacobean and Caroline Stage, Oxford 1956-1968, Volume V., str. 1381.

<sup>27</sup> Bentley, Gerald Eades: The Jacobean and Caroline Stage, Oxford 1956-1968, Volume V., str. 1380. V *Análech anglického dramatu* (Harbage, Alfred: Annals of English drama, 975-1700, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1940) je uvedeno totéž a k tomu navíc, že hra byla poprvé hrána v roce 1675, tiskem pak vyšla 1676. Není ovšem výjimečné narazit na informaci, že autorem hry *Piso's Conspiracy* je Nathaniel Lee (např. <http://www.bartleby.com/218/0700.html> 1.12.2008 ) a že se jedná o znovu vydání jeho *The Tragedy of Nero* z roku 1675. Jelikož, jak bude ještě později dokázáno, Leeova hra nemá se skutečným Pisonovým spiknutím příliš mnoho společného, naopak anonymní hra ho učinila jedním z hlavních námětů dramatu a zobrazuje ho relativně věrohodně, domnívám se, že hra je skutečně spíše adaptací anonymní *Tragedy of Nero* z roku 1624 než Leeova „Nerona“, nicméně text hry nemám k dispozici, abych to mohla říci s jistotou.

<sup>28</sup> Divadlo v roce 1672 vyhořelo, velmi záhy však bylo na témže místě postaveno divadlo nové (podle návrhu známého architekta Christophera Wrena) a to bylo otevřeno již 26. března 1674



Hart (1630 – 1683), tehdy velmi slavný restaurační herec.<sup>29</sup> Z toho snad lze usuzovat na jistou popularitu Leeova zpracování Neronova osudu. Neměl by však zůstat bez povšimnutí i fakt, že se jednalo o autorovu první hru. Lze předpokládat, že Lee tento námět zvolil právě proto, že na sebe, jako na začínajícího autora, chtěl upozornit, a to tématem, o kterém předpokládal, že zaručeně vzbudí zájem publika a on se tak zviditelní. To by mohlo svědčit o tom, že Nero skutečně, jak jsem již psala výše, patřil k horkým favoritům na pomyslném žebříčku popularity antických historických postav. Nathaniel Lee tak odstartoval slibnou kariéru. Vrcholila o tři roky později dramatem *The Rival Queens* a skončila předčasně v roce 1684 jako důsledek jeho neuspořádaného a bouřlivého života. Umírá o 8 let později na následky alkoholismu a duševní choroby. Leeova osobnost stejně jako jeho tvorba vyvolávající kontroverzi již u dobových kritiků<sup>30</sup>, rozděluje v hodnocení i literární historiky 20. století. Zatímco Allardyce Nicoll považuje Leea v oblasti dramatu po Drydenovi za největšího velíkána své doby, v jehož díle se nacházejí pasáže srovnatelné s díly Webstera a Forda nebo snad i dokonce Shakespeara<sup>31</sup>, Bonamy Dobrée něco takového pokládá za naprosto nemyslitelné, a to přitom i ona připouští, že jistou kvalitu Leeovu dílu upřít nelze.<sup>32</sup>

V roce 1674, kdy Lee dokončil *The tragedy of Nero*, mu bylo něco málo před dvacet let.<sup>33</sup> Pochopitelně, že mladý věk a možná jistá nevyzrálost jsou jedním z významných faktorů, které ovlivňují výsledný tvar každého díla a jistě tedy i významný faktor, pokud toto drama použijeme pro komparaci s jiným dramatem od jiného autora. Zde však mému následnému srovnání nahrává fakt, že podle všech dostupných informací byl autor předchozího dramatu z roku 1624 také velmi mladý a to ať už se jedná o „mladého studenta“ nebo o Thomase

---

(<http://www.arthurlloyd.co.uk/DruryLane.htm> 7.8.2008), tedy několik týdnů před premiérou Leeovy *The Tragedy of Nero*, pokud tedy drama bylo hráno zde, bylo to jedno z prvních představení v tomto novém divadle.

<sup>29</sup> Ve výtisku dramatu z roku 1675 se v uvedeném hereckém obsazení můžeme dočíst i jiná známá jména. Poppaeu ztvárnila herečka Rebecca Marshall, Cyaru, parthskou princeznu Elizabeth Boutell. Obě tyto známé herečky Královské herecké společnosti byly v průběhu 70. let často obsazovány společně, a to do protikladných rolí. Mora, María José: Type-casting In the Restoration Theatre: Dryden's All For Love, 1677-1704. In *Atlantis* 27.2 (December 2005), str. 75 – 86. [http://www.atlantisjournal.org/Papers/27\\_2/075-086%20Mora.pdf](http://www.atlantisjournal.org/Papers/27_2/075-086%20Mora.pdf)

<sup>30</sup> Joseph Addison o Leeovi napsal: „Among our English poets, there was none who was better turned for tragedy than Lee, if instead of favouring the imperiousness of his genius, he had restrained it, and kept it within proper bounds.“ Citováno podle: Dobrée, Bonamy: *Restoration Tragedy 1660 – 1720*, Oxford 1966, str. 115.

<sup>31</sup> „Whether he (Lee) sank to rime or rose with blank verse there are scattered through his works passages which can remind us only of the best of the later Elizabethans – of Webster and of Ford – and sometimes even of Shakespeare himself.“ Nicoll, Allardyce: *A History of English Drama 1660 – 1900, Volume I. – Restoration Drama 1660 – 1700*, Cambridge 1965, str. 121, 148.

<sup>32</sup> „It is clear, that to attempt to relate Lee to Shakespeare is folly; as to say that he is worth more than Ford or Webster, as has recently been said (astonishing as it may seem), is unthinkable. But there is something there. One does feel, after reading one of his plays, that some sort of object has been created. It is not a pretty object, like one of Dryden's; it is a grotesque of heroic tragedy worth looking at, however, because it obeys laws of its own.“ Dobrée, Bonamy: *Restoration Tragedy 1660 – 1720*, Oxford 1966, str. 114.

Maye, kterému bylo v roce 1619 teprve čtyřadvacet let. Rovněž oba dva, jak Lee, tak May měli univerzitní vzdělání z Cambridge. Přesto, jak snad mohu dopředu prozradit, se přístup k látce v obou dramatech diametrálně liší.

*The Tragedy of Nero* z roku 1675 se sestává, tak jako předchozí drama, z pěti jednání. Začíná smrtí Neronovi matky a končí smrtí Nerovou, tedy opět je zaměřeno na druhou polovinu Neronovi vlády. Drama je psáno téměř celé ve verších.

## 1.2 Literatura

Literaturu použitou v této práci můžeme zjednodušeně rozdělit na tu, která se zabývá historií divadla a dramatu, a na tu, která mapuje politické a sociální dějiny Anglie v době vzniku obou sledovaných dramat.

Obecně lze říci, že restaurační drama poutá mnohem větší pozornost literárních a divadelních historiků než drama jakubské, které je dokonce velmi zřídka kdy prezentováno jako samostatný úsek v dějinách divadla, často je buď jakýmsi dodatkem divadla alžbětinského nebo tvoří jeden celek s divadlem za vlády Karla I., přičemž ani jedna z možností není bez opodstatnění. Kromě přehledových prací, jako například Brockettovy *Dějiny divadla*<sup>34</sup>, jsem pro informace o dramatu tohoto období použila mimo jiné především knihu Ivo Kampse *Historiography and Ideology in Stuart Drama*<sup>35</sup>, která pro mou práci byla cenná ještě navíc tím, že se zabývá dramatem s historickým námětem. Tato kniha je zajímavou sondou do jakubského dramatu, které konfrontuje s historiografií raně Stuartovské doby.

Restaurační divadlo je jednou z nejbizarnějších epoch anglického dramatu, plné protikladů a kontroverzí specifických právě pro toto období. Literatura zabývající se restauračním divadlem proto existuje ve velkém množství a je často názorově velmi různorodá. V této práci jsem použila knihy několika historiků, z nichž stojí za to vyzdvihnout především práce

---

<sup>33</sup> Rok Leeova narození neznáme přesně. Uvádí se v rozmezí let 1649 – 1653. K tomuto tématu byl dokonce napsán celý článek: McLeod, A. L.: Nathaniel Lee's Birth Date. In: *Modern Language Notes*, Vol. 69, No. 3 (Mar., 1954), pp. 167-170

<sup>34</sup> Brockett, Oscar G.: *Dějiny divadla*, Praha 1999.

<sup>35</sup> Kamps, Ivo: *Historiography and Ideology in Stuart Drama*, Cambridge, New York, 1996.

Geofreye Marshalla<sup>36</sup> a Bonamy Dobrée<sup>37</sup> a dále rovněž Allardyce Nicoll<sup>38</sup>, které svojí komplexitou a (především u Marshalla) snahou proniknout k podstatě restauračního dramatu přibližují toto specifické období současnému divákovi (respektive spíše čtenáři).

Důležité pro mě byly rovněž práce zabývající se konkrétněji přímo dramaty *The Tragedy of Nero* z roku 1624 a 1675, byť pouze z jednoho specifického úhlu a to vyjádření soudobého politického postoje. Jednou z nich je nedávno vydaná kniha Curtise Perryho *Literature and Favoritism in Early Stuart England*<sup>39</sup>, která nahlíží drama z roku 1624 právě z pohledu fenoménu oblíbenců na dvoře Jakuba I. a dále článek Davida Scotta Kastana *Nero and the Politics of Nathaniel Lee*<sup>40</sup>, v němž se autor snaží přesvědčit čtenáře, že politický námět byl v restauračním dramatu přítomný již před rokem 1678. I když nemohu říci, že se všemi závěry, ke kterým tito autoři dospěli, plně souhlasím, jejich úhel pohledu je bezesporu opodstatněný a jejich práce mi v mnohém velmi dobře posloužily jako konfrontační materiál.

Rovněž tak literatura zabývající se politickou a sociální situací v Anglii v 17. století je značně rozsáhlá a různorodá. Pro informace o každém z obou období, především co se osob obou panovníků týče (Jakuba I. a Karla II.), jsem použila (mimo jiné) vždy jednu práci podávající stručnější přehled a jednu obsáhlejší. V případě Jakuba I. se jedná o knihu Antonie Fraser *King James I.*<sup>41</sup> a zajímavou práci *Jacobean Pageant* od G. P. V. Akrigga<sup>42</sup>. Obdobou pro život Karla II. pro mě byly práce Christophera Falkuse<sup>43</sup> a Maurice Ashleyho<sup>44</sup>. Pro informace o specifikách politického systému, ekonomice a náboženství mi byla přínosná kniha Jaroslava Millera *Odložený zrod Leviatana*<sup>45</sup>, pro kulturní a sociální aspekty doby například Ashleyho práce *Life in Stuart England*<sup>46</sup> nebo *Science and Society in Restoration England* od Michaela Huntera.<sup>47</sup> A samozřejmě některé další.

Nakonec je ještě třeba zmínit díla antických historiků obvykle patřících mezi „prameny“, pro mne však využitelných spíše jako „literatura“, tedy zdroj informací pro posouzení věrohodnosti faktů zobrazených v dramatech. *Letopisy a Z dějin císařského Říma* od Cornelia

---

<sup>36</sup> Marshall, Geoffrey: *Restoration Serious Drama*, Norman 1975.

<sup>37</sup> Dobrée, Bonamy: *Restoration Tragedy 1660 – 1720*. Oxford 1966.

<sup>38</sup> Nicoll, Allardyce: *A History of English Drama 1660 – 1900, Volume I. – Restoration Drama 1660 – 1700*, Cambridge 1965.

<sup>39</sup> Perry, Curtis: *Literature and Favoritism in Early Modern England*, Cambridge University Press 2006, pro mne dostupná bohužel jen prostřednictvím <http://books.google.cz/books?id=7qPIO6ITkYC>

<sup>40</sup> Kasten, David Scott: *Nero and the Politics of Nathaniel Lee*. In: *Papers on Language and Literature*, r. 13, č. 2 (1977), str. 125 – 135.

<sup>41</sup> Fraser, Antonia: *King James I.*, London 1974.

<sup>42</sup> Akrigg, G. P. V.: *Jacobean Pageant (or the Court of King James I.)*, New York 1978.

<sup>43</sup> Falkus, Christopher: *The Life and Times of Charles II*, London 1972.

<sup>44</sup> Ashley, Maurice: *Charles II.*, St. Albans 1973.

<sup>45</sup> Miller, Jaroslav: *Odložený zrod Leviatana*, Praha 2006.

<sup>46</sup> Ashley, Maurice: *Life in Stuart England*, London 1964.

Tacita vyšly několikrát v češtině<sup>48</sup>, dodnes populární *Životopisy dvanácti císařů* od Gaia Suetonia Tranquilla rovněž tak.<sup>49</sup> *Římské dějiny* od Cassia Diona doposud nebyly jako celek do češtiny přeloženy, použila jsem tedy překlad do angličtiny, který je dostupný na Internetu.<sup>50</sup>

---

<sup>47</sup> Hunter, Michael: *Science and Society in Restoration England*, Cambridge, New York 1981.

<sup>48</sup> Já jsem použila překlady Antonína Minaříka a Antonína Hartmanna, vydané v nakladatelství *Svoboda* v letech 1975 a 1976.

<sup>49</sup> Použila jsem překlad Bohumila Ryby vydaný v roce 1966 ve Státním nakladatelství krásné literatury a umění.

<sup>50</sup> [http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Cassius\\_Dio/62\\*.html](http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Cassius_Dio/62*.html) 1. 7. 2007

## 2 METODA A PRACOVNÍ POSTUP

Tato práce je cílenou analytickou sondou do anglického dramatu 17. století za použití prvků komparace, které jsou v tomto případě velmi klíčové.

Nejprve se v obecné části (kapitola 3.) pokusím postihnout základní charakteristiky anglického dramatu v obou sledovaných obdobích, to je v období vlády Jakuba I. a posléze v době restaurace monarchie za vlády Karla II. Tyto podkapitoly nebudou zaměřeny na to, aby podávaly základní přehled o dramatu v těchto obdobích v obecné rovině (k tomu bych spíše doporučila syntetické „přehledové“ práce o anglickém dramatu), nýbrž pokusím se v nich postihnout především takové charakteristiky dobového dramatu, které jsou charakteristické právě pro tu kterou epochu a které zároveň budou více spjaté s tématem mé práce a budou alespoň částečně nápomocné při interpretaci v této práci analyzovaných dramat. To zároveň i znamená, že tyto podkapitoly nebudou zcela kvalitativně rovnocenné, v každé se (po všeobecném úvodu) zaměřím na trochu jiné aspekty dobového dramatu.

Poté již přejdu k analýze jednotlivých dramat ze tří perspektiv, jak jsem je již vytyčila v úvodu této práce.

Nejprve se tedy zaměřím na to, jak je v obou sledovaných obdobích nakládáno s historickou látkou (kapitola 4.). Dramata jednotlivě podrobím analýze (přičemž zároveň seznámím čtenáře s jejich obsahem), při které budu srovnávat historické skutečnosti v nich prezentované s historickými fakty doložitelnými z antických pramenů a následně se pokusím postihnout míru oné historické autenticity a tyto výsledky interpretovat v dobovém kontextu a následně komparovat výsledky těchto analýz z obou dramat mezi sebou a pokusit se nalézt možné příčiny odlišnosti (či naopak shody).

Následně pak (v kapitole 5.) obrátím pozornost na to, jak dramata odrážejí dobovou realitu, a to především v sociálně-politické rovině. Opět je podrobím analýze, ovšem tentokrát v nich budu hledat paralely k soudobým politickým či společenským událostem či situaci, které by mohly případně být i autorovým prvotním záměrem (nebo alespoň některé z nich) a které by tudíž divákovi tuto soudobou situaci prostřednictvím Neronovy doby evokovaly. Pokusím se tedy nalézt shodu (či rozdíly) v událostech prezentovaných v dramatu a událostech dobových, přičemž vždy bude důležité i porovnání s antickými prameny, protože právě pokud se událost v dramatu bude výrazně lišit od jejího popisu v pramenech a bude naopak vykazovat shody s událostmi dobovými, budiž toto dokladem toho, že se skutečně jedná o paralelu k dobové současnosti. Tyto nalezené paralely, jak předpokládám, budou mít i formu určitého

(politického) názoru, který samozřejmě mohl být pouze osobní autorův, ale mohl být také obecněji sdílen, případně také mohl být „nadiktován vyššími místy“, ovlivněn cenzurou apod. Toto vše se pokusím „rozkódovat“ a obě dramata pak z tohoto hlediska opět vzájemně srovnám.

Nakonec (v kapitole 6.) se pak vrátím k „hlavní postavě“ celé této práce, tedy k císaři Neronovi a pokusím se postihnout jeho zobrazení v dramatu, přičemž se pokusím dotknout i „psychologické“ podstaty této postavy, tak jak je v dramatu prezentovaná. Budu sledovat to, jak se Nero jeví v očích ostatních postav a rovněž také, jak se prezentuje sám svým chováním. Dále jak je v dramatu oslovován, nazýván, za kolik životů je odpovědný apod. Zde už nebudu provádět žádnou hlubší komparaci ve vztahu k historickým pramenům a tedy k „historickému“ Neronovi, jelikož jednak by to vyžadovalo vytvořit si pro tuto komparaci rovnocennou charakteristiku císaře Nerona na základě historických pramenů, což je bezpochyby námět na regulérní monografii, a jednak to podstatné, co mě bude zajímat, je právě tato prezentace historické osobnosti, veřejný diskurz, případně stereotyp apod.

A právě proto, aby výsledky v tomto směru byly nějak přínosné, aby analýzy obou dramát (tedy obou „Neronů“) mohly být nějak interpretovány v dobovém kontextu, připojím k této části i analýzu jednorázových odkazů na císaře Nerona v dramatech od doby alžbětinské do konce 17. století, která bude spočívat v tom, že ze všech dramát v databázi vyberu ta, která zmiňují Nerona, ale kde přitom Nero není hlavní ani vedlejší postavou a která se neodehrávají v jeho době nebo bezprostředně po jeho smrti. Vybrané odkazy rozdělím následně podle jejich charakteru do skupin a pokusím se tak zjistit, který aspekt je v zobrazení Neronovy historické osobnosti převažující ve veřejném diskurzu. Následně pak toto využiji k interpretaci výsledků analýzy Neronovy postavy v jednotlivých dramatech.

Problémy, před které je badatel při interpretaci analýz a hledání odpovědí na v úvodu zmíněné otázky postaven, lze dle mého názoru vymezit zhruba ve dvou rovinách. První z nich je občas nesnadné porozumění dramatickému textu, a to nejen proto, že se jedná o historickou angličtinu 17. století, nýbrž i proto, že zde pracujeme s textem, jehož autorem je dramatik, tedy umělec, jehož způsoby vyjadřování jsou (a vždy byly) velmi odlišné od „běžné normy“. Druhou rovinu problémů, která ovšem s tou první úzce souvisí, představuje fakt, že umělecká forma vždy v sobě zahrnuje velkou dávku individuálního přístupu, včetně momentálních pohnutek autora, tudíž jakákoli generalizace je v tomto ohledu vždy velmi diskutabilní. Zákonitě tedy i badatelova interpretace výsledků analýz vždy více či méně reflektuje individuální přístup.

### 3 DRAMA

#### 3.1 Období vlády Jakuba I.

Drama a divadlo obecně v období Jakubovy vlády je silně spjato s předchozím obdobím alžbětinským. Již v této době dochází k opatřením, která značně zasahují do divadelní činnosti a která ji čím dál více dostávají pod kontrolu Koruny. Alžběta v roce 1559 zakázala dramatiku na náboženské a politické náměty a hry nadále musely být povolovány, a to orgány místní správy. Tato pravomoc v roce 1574 však přešla pouze na Mistra radovánek, úředníka, který podléhal přímo Lordu komořímu. Alžběta rovněž postupně omezovala patronaci hereckých skupin na stále užší okruh jednotlivců. Původně si mohl hereckou trupu vydržovat každý šlechtic, od roku 1588 již toto privilegium náleželo jen vyšší šlechtě a panovníkovi. Jakub I. pak završil tuto centralizační tendenci tím, že od roku 1604 náleželo právo patronizovat herecké skupiny výhradně králi a jeho rodině.<sup>51</sup>

Divadlo bylo, jak v době alžbětinské tak později za Jakuba I., zábavou přístupnou širokým vrstvám společnosti.<sup>52</sup> Existovaly dva typy divadel – tzv. soukromá a veřejná.<sup>53</sup> Soukromá divadla byly zastřešené budovy a navštěvovalo je spíše aristokratičtější publikum, veřejná divadla byla dřevěná, měla nezastřešenou dvoranu a navštěvovaly je široké vrstvy městského obyvatelstva.<sup>54</sup> Vstupné bylo velmi nízké.<sup>55</sup> Divadla hrála každý den v týdnu, kromě půstu, za Jakuba byla zakázána (ačkoli to nebylo vždy dodržováno) představení o nedělích.<sup>56</sup>

Repertoár jednotlivých divadel nebyl stejný. Publikum v soukromých divadlech bylo snad více intelektuálně orientované, dá se tedy předpokládat, že repertoár tvořily hry více sofistikované, aspirující na skutečné umění, zatímco ve veřejných divadlech se jednalo o skutečnou komerční zábavu reprezentovanou hlavně lacinými komedii, romantickými melodramaty o zločinu a vášni, představení oživující vlastenecké pocity apod. Alfred Harbage

---

<sup>51</sup> Brockett, Oscar G.: Dějiny divadla, Praha 1999, str. 197, 200; Oliveriusová, Grmela, Hlinský, Marek: Dějiny anglické literatury, Praha 1988, str. 45.

<sup>52</sup> A to i když hovoříme především o Londýnu a jeho okolí, po zbytku Anglie herecké společnosti kočovaly, stále divadlo měl pouze Bristol. Brockett, Oscar G.: Dějiny divadla, Praha 1999, str. 202

<sup>53</sup> Označení je poněkud zavádějící, neboť i „soukromá“ divadla byla v podstatě veřejná a „veřejná“ byla soukromá ve smyslu vlastnictví.

<sup>54</sup> Badatelé nejsou zajedno co se týče složení publika ve veřejných divadlech: někteří argumentují ve prospěch publika z pracujících vrstev, zatímco jiní mají za to, že toto publikum se rekrutovalo především z vyšších středních vrstev. Oscar Brockett se domnívá, že je možné, že různá divadla přitahovala různé publikum; například obecenstvo v *Červeném býku* bylo známo svým výtržnictvím, zatímco publikum *Štěstěny* bylo zřejmě rezervovanější. Brockett, Oscar G.: Dějiny divadla, Praha 1999, str. 219.

<sup>55</sup> Od jedné do tří pencí. Oliveriusová, Grmela, Hlinský, Marek: Dějiny anglické literatury, Praha 1988, str. 46.

navrhoval, že pro jakékoli generalizování je nutné striktně toto rozlišení dodržovat, neboť populární zábava mající domov ve veřejných divadlech a vážné, inspirativní umění prezentované v divadlech soukromých mají původ v rozdílné tradici, která rozdělovala i dramatiky, že existovala jakási specializace jednotlivých dramatiků na určitý typ obecnosti a že tudíž jejich tvorba měla rozdílný tradiční základ. Robert Ornstein je ale na rozdíl od Alfreda Harbage, zastávce této dichotomie, přesvědčen, že ačkoli některé jakubské tragedie byly více filozofické než ostatní, žádné z nich neobsahovaly těžko pochopitelné myšlenky, které by průměrně inteligentní divák nebyl schopen vstřebat. Podle něj se tehdejší autoři tragédií snažili publikum „pozvednout“, a ačkoli si někteří z nich stěžují, že sprostota davu jim bránila psát „skutečné“ tragédie, nikdo z nich nepřiznává, že by psali účelově pro své publikum. Faktem je, že ačkoli někteří dramatikové, jako například John Ford, psali výhradně pro soukromé divadlo, stejně tak jako Shakespeare psal pro divadlo veřejné, jsou zde na druhé straně i dramatikové jako třeba Chapman, Jonson, Webster a Dekker, kteří psali pro oba typy divadel. Ornstein se rovněž domnívá, že všichni dramatikové té doby si navzdory všem okolnostem, které je rozdělovaly, byli duševně velmi blízcí, že se významnou měrou vzájemně ovlivňovali a že si stěžovali byli vědomi nějaké příslušnosti k rozdílným tradicím.<sup>57</sup>

Jakmile autor hru napsal, nabídnul ji divadelní společnosti. Ty někdy samy uzavíraly sázky se spolehlivými autory a ti pak pracovali na smlouvu. Když byl autorovi zaplacen honorář, stávala se hra majetkem společnosti, žádná autorská ochrana neexistovala. Před uvedením musela být každá hra předložena Mistru radovánek ke schválení. Tím z ní například mohly být odstraněny pasáže, které byly pokládány za napadnutelné z morálních, náboženských či politických důvodů. Podle Oscara Brocketta se však ukazuje, že ti, kdo pro tento úřad pracovali, smýšleli v takových věcech poměrně liberálně. Povolený text soubor uchovával jako oficiální exemplář hry.<sup>58</sup>

Odhaduje se, že v období mezi lety 1590 – 1642 napsalo přes 250 autorů asi 2000 dramát. I když se předpokládá, že většina her uvedených ve veřejných divadlech je dílem celkem asi padesáti autorů, přesné autorství většiny her z tohoto období určit nelze. Bylo zcela běžné, že autoři na hře spolupracovali, každé dějství bylo často dílem jiného autora, a rovněž byly značně rozšířené adaptace, navíc často prováděné jiným než původním autorem. Jen zřídka proto můžeme stanovit vztah dochovaného textu k původnímu autorskému rukopisu.<sup>59</sup> V této studii analyzovaná hra *The Tragedy of Nero* se řadí právě do skupiny těchto anonymních

---

<sup>56</sup> Brockett, Oscar G.: Dějiny divadla, Praha 1999, str. 219.

<sup>57</sup> Ornstein, Robert: *The Moral Vision of Jacobean Tragedy*, Westport, Connecticut 1975, str. 6 – 12.

<sup>58</sup> Brockett, Oscar G.: Dějiny divadla, Praha 1999, str. 203, 204.



dramat, přičemž evidentní jednota a homogennost textu nenasvědčuje tomu, že by byla dílem více než jednoho autora, nicméně zcela vyloučit to nelze.

Vzhledem k tomu, že se jedná o drama na historické téma, je velmi vhodné, zaměřit v tomto přehledu pozornost především na tragédie tohoto druhu a velmi podnětná je v tomto směru kniha Ivo Kampse, a to i přesto, že se tento autor ve svých analýzách soustřeďuje především na dramata vybírající si témata z novodobější (míněno ve vztahu k Stuartovské době) anglické historie.<sup>60</sup> Podle něj došlo ve Stuartovské době k téměř faktickému splynutí historiografie a historického dramatu. Historické drama převzalo od historiografie nejenom námět, ale i metody a cíle<sup>61</sup> (navíc výsledky těchto přístupů často sloužily nejen jako revize oficiálně přehlížených verzí anglické historie, ale rovněž k argumentaci v soudobých politických a náboženských otázkách).

V 16. století se anglická historiografická praxe proměnila z ještě převážně středověké, jednotné, ve škálu různorodých filosoficko-metodologických přístupů. Tyto přístupy, které narušily jednotu historického diskurzu, však spojovala tzv. koncepce „velkých mužů“ (případně žen) v historii, tedy že především panovník byl vnímán jako „tvůrce dějin“, který drží veškerou moc a historie je jen následkem jeho ovládnutí této historie, v jistém smyslu, panovník je historie sama. Ani později Walter Raleigh se svojí nesmírně populární *History of the World*, ve které přenesl královskou moc nad historií na nevyzpytatelné síly boží prozřetelnosti, nedosáhl nějakého výrazného průlomu v historickém myšlení.<sup>62</sup> Ironií osudu to byli právě raně Stuartovští dramatikové, v jejichž dílech nacházíme onen konceptuální průlom, neboť to byli právě oni, kteří opustili koncepci krále jakožto zdroje moci a tvůrce historie ve prospěch krále, který je spíše oportunistickým manipulátorem nejen událostí samotných (z nichž většina se ukáže být daleko za možnostmi jeho vlivu), ale také především jejich reprezentace, tedy vypodobnění.<sup>63</sup>

I přes značnou změnu ve smyslu diverzity historiografické produkce v 16. století, Tudorovské historické drama tuto změnu nereflektovalo (nebo jen výjimečně). Historiografická různorodost a s ní související nestabilita historického diskurzu, se tak ve velkém dostala do povědomí publika a veřejnosti (a připojila se tak k soudobým politickým

---

<sup>59</sup> Brockett, Oscar G.: Dějiny divadla, Praha 1999, str. 196

<sup>60</sup> Kamps, Ivo: *Historiography and Ideology in Stuart Drama*, Cambridge, New York 1996.

<sup>61</sup> V dramatu Bena Jonsona *The Devil is an Ass* Meercraft říká Fitzdottrelovi: „By my faith, you are cunning in the chronicles, sir,“ a Fitzdottrel mu odpovídá: „No, I confess I have it from the play-books,/ And think they are more authentic.“ Citováno podle: Kamps, Ivo: *Historiography and Ideology in Stuart Drama*, Cambridge 1996, str. xiii.

<sup>62</sup> Boží prozřetelnost a vliv „velkých mužů“ v historii je zároveň to, co nejobecněji charakterizuje Tudorovské drama alžbětinské éry. Kamps, Ivo: *Historiography and Ideology in Stuart Drama*, Cambridge 1996, str. 92.

<sup>63</sup> Kamps, Ivo: *Historiography and Ideology in Stuart Drama*, Cambridge 1996, str. 4 – 5.

rozpravám) teprve až s nástupem Jakuba I., který sám sebe prezentoval mnohem více autokraticky než Alžběta, což podnítilo dramatiky znovu a znovu promýšlet a předefinovat roli panovníka ve svých hrách. Dramatikové začali pečlivě studovat historiky a tak se formy a metody historiografie vyvinuté v 16. století staly součástí „obsahu“ stuartovského historického dramatu. Nepřebírali ovšem tyto formy nekriticky, často je stavěli proti sobě, aby tak demonstrovali ideologickou dimenzi historického psaní.<sup>64</sup> Ideologická konfrontace se tak stává novým rozměrem v pohledu na historii. „Historické hry začínají zobrazovat historii jako proces změny, jako zápas mezi aristokracií a monarchickým státem, vojenskými a občanskými zájmy, jako konflikt týkající se otázek následnictví a dědictví.“<sup>65</sup> Na světlo se tak dostává skutečnost, že historie je vlastně „vytvořená“ nikoli „nalezená“.<sup>66</sup> Podle Ivo Kampse tedy stuartovští dramatikové změnili formu historické hry ve dvou základních směrech: transformovali alžbětinský ideologický model a změnili žánr historické hry.<sup>67</sup>

Z hlediska vnímání historie a osobního nabývání poznatků o ní, je důležité upozornit na skutečnost, že renesance nečinila vždy rozdíl mezi historiografií a tím, co dnes nazýváme literaturou.<sup>68</sup> A tak zde vedle sebe koexistovala stylizovaná díla pedagogicky motivovaných humanistů informující o historických faktech pouze sporadicky, stejně tak jako díla stavějící se více zdráhavě k jakémukoli interpretování historie. Podstatnou věcí ale bylo, že pro

---

<sup>64</sup> Ivo Kamps rozlišuje ideologii rozumovou, která je v textu přítomna vědomě, záměrně, a ideologii kognitivní, nevědomou, která je tvořena zřejmými samovolnými vazbami k dobové realitě, mocenské struktuře apod. a která je přítomná (nezávisle na autorových záměrech) v každém historickém textu nebo dramatu. (Viz blíže *Historiography and Ideology in Stuart Drama*, Cambridge 1996, str. 16 – 21.) Demonstrovat tuto ideologickou dimenzi historického psaní, tedy stavět jednotlivé diskurzy proti sobě, bylo však pravděpodobně dle mého názoru možné především a právě v dramatech z novodobějších dějin. U dramat na antické téma, kde se dramatikové opírali o historiky z této doby, je to možné pouze v případně použití zdrojů různorodých proveniencí, což například v případě Nerona je téměř nemožné, jelikož všechny tři základní dochované zdroje – Tacitus, Suetonius i Cassius Dio – se ve svém přístupu k tomuto římskému císaři výrazně neodlišují (všechny tři jsou ve svém hodnocení veskrze negativní), což bylo dáno příslušností nebo jiným spřízněním všech tří autorů k senátorskému stavu. Je například známo, že jeden z největších dramatiků té doby – Ben Jonson, autor proslulých tragédií *Sejanus His Fall* (vydáno 1605) a *Cataline His Conspiracy* (1611) četl tyto a mnoho dalších antických historiků velmi důkladně (Knights, Lionel Charles: *Drama & Society in the Age of Jonson*, London 1937, str. 179).

<sup>65</sup> Kamps, Ivo: *Historiography and Ideology in Stuart Drama*, Cambridge 1996, str. 1,2,3,9,94

<sup>66</sup> „Invented, not found“ Tamtéž, str. 8.

<sup>67</sup> Kamps se rovněž domnívá, že tyto změny zapříčinily pokles zájmu o historické hry (ne-li přímo zánik), neboť zatímco dramatikové reagovali na nové kulturní a ideologické prostředí a reflektovali nesourodost nového jakubského národa, publikum zůstalo uvězněno v nostalgii po starých časech vlády panenské královny, kdy se celý národ mohl spojit proti společnému nepříteli. Proto nový, vzrůstající zájem o staré romantické hry Shakespeara, Fletchera a dalších, může být důsledkem právě této situace. Kamps, Ivo: *Historiography and Ideology in Stuart Drama*, Cambridge 1996, str. 10.

<sup>68</sup> Historie a poezie se někdy prolínala zcela přirozeně, jak je zřejmé na příkladě dramatu *Hamlet*, které přímo vykresluje divadlo jako historii produkující instituci, která disponuje mocí formovat její zaznamenání. Lidé sice měli pocit, že „psaní historie“ by mělo být něco, co musí být „pravdivé“, ale stejné požadavky byly kladeny i na poezii a neexistovala obecná potřeba tuto „pravdivost“ nějak přesně definovat a ještě v 16. století bylo mnoho historiků, kteří měli pocit, že je jejich povinností obětovat přesnost v detailech ve prospěch vyšší filozofické

renesančního čtenáře i autora oba tyto „druhy historie“ nebyly ničím jiným než – historií.<sup>69</sup> V průběhu 16. století a na počátku 17. století dochází sice k postupnému rozbíjení tradičního sepětí literatury a historiografie a to především činností lidí jako Francis Bacon nebo William Camden<sup>70</sup>, v jejichž dílech se historiografie postupně začíná prezentovat jako moderní protověda, to však byly pouze zárodky něčeho, co se zatím neuchytilo ani na universitách, natož v obecném povědomí.<sup>71</sup>

Jak tudorovské tak Stuartovské drama tedy vykazuje blízké spříznění mezi historickým a dramatickým psaním, v obou těchto obdobích je drama sebe sama prezentuje jako nositele historického diskurzu. Je dokonce možno konstatovat, že pro některé autory bylo psát historické drama to samé jako psát (nebo přepisovat) historii.<sup>72</sup> V tomto směru nedošlo k žádné změně. To, co se změnilo ve Stuartovské éře byla skutečnost, že pod vlivem nového historického myšlení a nových historiografických přístupů, vykazuje raně Stuartovské historické drama mnohem komplexnější historické povědomí než jeho předchůdce.<sup>73</sup>

Podle Kamps se Stuartovští dramatikové dokonce často ukazují být lepšími vykladači historie než historikové (a sami se za ně také považují), zdá se, že lépe rozuměli literárním kořenům historiografie a jejím omezením ve smyslu objektivního poznání, celkově se podle něho zdají být v něčem podobní s o několik století pozdějším Haydenem Whitem.<sup>74</sup>

---

pravdy, což byla právě naopak doména poezie a literatury. Viz blíže Kamps, Ivo: *Historiography and Ideology in Stuart Drama*, Cambridge 1996, str. 11.

<sup>69</sup> Kamps, Ivo: *Historiography and Ideology in Stuart Drama*, Cambridge 1996, str. 39.

<sup>70</sup> Humanističtí historikové ačkoli stále v zajetí koncepce „vlády boží vůle na zemi“ začali postupně více zvažovat tzv. „druhotné příčiny“ tzn. psychologické ale především politické motivy jednání, čímž transformovali výchovný účel humanistické historiografie z morální lekce na lekci v politice. (pochopitelně jako následek vlivu italských humanistů, především Machiavelliho). Paralelně se objevují díla tzv. antikvářů (např. Williama Camdena, Johna Seldona, Sira Edwarda Cokea), kteří se zajímají především o konkrétní historické objekty a kteří studují historii pro ni samu a pro skutečné poznání časově vzdálených společností a civilizací, tedy nikoli jako zdroj pro morální nebo politické poučení. Ačkoli tento přístup je dnes považován za počátek zrodu moderní historiografie, většina renesančních myslitelů ho vůbec nepovažovala za „historii“. Narativní a antikvářské metody byly proto v ještě v 17. století kombinovány pouze sporadicky a teprve na jeho konci byly antikvářské postupy plně oceněny a inkorporovány do historiografické praxe, což spolu se vzrůstající pozorností věnované „druhotným příčinám“ položilo základ moderní historiografie. Kamps, Ivo: *Historiography and Ideology in Stuart Drama*, Cambridge 1996, str. 40, 46, 47, 199.

<sup>71</sup> Kamps, Ivo: *Historiography and Ideology in Stuart Drama*, Cambridge 1996, str. 12.

<sup>72</sup> Např. John Ford svou hru *Perkin Warbeck* sám definuje jako „historii vyjádřenou ve hře“ nebo „skutečnou historickou látku prezentovanou dramaticky“ a staví ji tak do přímé konfrontace s ostatními narativními verzemi Warbeckova příběhu. V tomto případě je zajímavý ještě fakt, že Ford nezaujímá jednoznačné stanovisko k Warbeckově identitě, ale nechává na divákovi, aby se sám rozhodl, jaký názor zaujme. Kamps připodobňuje Fordovo pojetí k ideální koncepci historiografie prezentované Thomasem Hobbesem, který nejen že stejně jako Ford považuje za nejlepší *dramatické* vyličení minulosti, ale který rovněž jako Ford odmítá „doplňovat“ neznámá fakta v historii, aby docílil lepšího, komplexnějšího příběhu. Kamps, Ivo: *Historiography and Ideology in Stuart Drama*, Cambridge 1996, str. 182 – 186.

<sup>73</sup> Kamps, Ivo: *Historiography and Ideology in Stuart Drama*, Cambridge 1996, str. 51 – 52.

<sup>74</sup> Je totiž na druhé straně pravda, že již od dob Aristotela existovala představa o rozdílu mezi dramatem a historií založená na principu teleologického uspořádání jednotlivých věrohodných událostí, které jako celek tvoří úplný, kompletní děj dramatu, zatímco historie sama o sobě tyto zákonitosti postrádá. Musí být pravdivá,

Ačkoli podle některých autorů jsou postavy stuartovského dramatu ještě, byť méně než ve středověkém dramatu, předmětem zápasu dobra a zla<sup>75</sup>, někteří jiní badatelé jsou zastánci pravdivé psychologie a realistického zobrazení, např. Robert Ornstein se dokonce domnívá, že psychologické proniknutí do podstaty charakteru bylo u dramatiků mnohem hlubší a významnější, než u dobových primitivních psychologických teorií a že vůbec velmi často v minulosti byly umělcovy postřehy ohledně lidského chování vědecktější než běžné psychologické teorie.<sup>76</sup>

Rovněž podle Roberta Ornsteina jen stěží najdeme jakubskou tragédii, ve které by nehrála důležitou nebo dokonce dominantní roli postava zlotřilého prohnaného intrikáře, despoty, tradičně považovaného za produkt vlivu Nicola Machiavelliho. Měli bychom ji však spíše nazývat pseudo-machiavelskou, neboť nejde o postavy, které přesně postihují postoje a názory italského myslitele. I přesto, že některé z nich mohou být realistickými studiemi naprosto nezávislými na Machiavelliho vlivu, není sporu o tom, že Machiavelliho teze a dílo rozhodně nebyly v Anglii 16. a poč. 17. století neznámé. Raně stuartovští dramatikové však byli poněkud rozpolceni ve svém názoru na Machiavelliho nazírání politiky. Zdá se, že sice přijali Machiavelliho realistické hodnocení mechanismů politického chování, ale že zcela razantně odmítli relativistickou politickou etiku, kterou považovali za Machiavelliho morální filozofii. Navíc ve světle politické situace v prvních dvou desetiletích 17. století se Machiavellim propagovaný oportunismus a despotismus jako lék na politickou nestabilitu jevil dramatikům spíše jako prazáklad všeho soudobého zla. Věřili, že v každém aspektu soudobého politického života vidí nezdar, nebo spíše katastrofální úspěch, Machiavelliho doktríny.<sup>77</sup>

Machiavelli ovlivnil anglické dramatiky rovněž tím, že podnítil jejich zájem o nemonarchické státní systémy, o podmínky určující změny ve vládě, o politickou kauzalitu, o otázku dědičné vlády apod., přičemž tato témata takto dramaticky prezentovaná v zemi s rozjitřenými spory mezi parlamentem a korunou zákonitě musela nacházet mezi soudobým publikem patřičnou odezvu.<sup>78</sup>

---

nepřikrášlená a téměř většina renesančních historiků se domnívala, že forma historického vyprávění, kauzalita, to vše je přímo obsaženo v historických událostech jako takových. Tato představa, která stejně tak jako není přesvědčivá dnes, nebyla podle Kampse přesvědčivá ani pro raně stuartovské dramatiky a to je podle Kampse přibližuje k Whiteovi. Kamps, Ivo: *Historiography and Ideology in Stuart Drama*, Cambridge 1996, str. 14 – 16.

<sup>75</sup> Brockett, Oscar G.: *Dějiny divadla*, Praha 1999, str. 194

<sup>76</sup> Ornstein, Robert: *The Moral Vision of Jacobean Tragedy*, Westport, Connecticut, 1975, str. 15.

<sup>77</sup> Ornstein, Robert: *The Moral Vision of Jacobean Tragedy*, Westport, Connecticut, 1975, str. 24 – 31.

<sup>78</sup> Kamps, Ivo: *Historiography and Ideology in Stuart Drama*, Cambridge 1996, str. 42, 43.

Všeobecně je možné konstatovat, že raně Stuartovští autoři tragédií se pokoušeli stará šablonovitá divadelní témata ukázat v novém světle, s novým přístupem, tak aby sloužila novým nekonvenčním účelům. Pokud porovnáme jakubskou tragédii s moderním dramatem, zjistíme, že je vysoce konvenční, pokud ji ale porovnáme s jakubskou komedií, je pozoruhodně experimentální.<sup>79</sup>

### 3.2 Restaurační drama

Jedním z hlavních rozdílů mezi restaurační tragédií a tragédií období alžbětinského a jakubovského je podle Anne Richter její závěr. Zatímco tragédie předcházejícího období končí rovněž zničením zla, obvykle alespoň pár těch dobrých a nevinných je v tomto procesu obětováno. Restaurace, na druhé straně, preferuje nejenom ukázat, že zlo musí být na konci poraženo, ale ctnost musí triumfovat a vyjít z celého boje bez jediného šrámu. Richter pochopitelně dodává, že toto není neporušitelné pravidlo<sup>80</sup>, ale přesto v těch mnoha případech, kde toto platí, se tragédie stává jakousi „pohádkou“.<sup>81</sup> Pochopitelně toto není jediný aspekt, který činí restaurační tragedii skutečně výjimečnou.

Období restaurace monarchie je v dějinách anglického divadla obecně poněkud unikátním obdobím, pomineme-li období republiky, kdy byla divadla v důsledku opatření puritánské vlády zavřena.<sup>82</sup> Jeho unikátnost budící neutuchající zájem literárních a divadelních historiků o toto období spočívá podle mého názoru na dvou aspektech a to na menšinovém, až téměř elitářském charakteru restauračního divadla, budeme-li ho posuzovat z hlediska kvantity a „kvality“ jeho diváctva a hlediska jeho „organizační struktury“, a dále na radikálně odlišném až téměř opozičním charakteru obou hlavních dramatických žánrů – komedie a tragédie, nemajícím v historii anglického divadla obdoby.

---

<sup>79</sup> Ornstein, Robert: *The Moral Vision of Jacobean Tragedy*, Westport, Connecticut, 1975, str. 22.

<sup>80</sup> Ten, kdo toto pravidlo porušoval pravidelně, byl právě Nat Lee, který si ve vskutku „webstrovské tradici“ liboval v závěrečném masakru jak těch „zlých“, tak těch „dobrých“. Podobná tendence se začíná šířiti projevovat po roce 1676 a to v důsledku nového ocenění alžbětinské tragédie. Richter, Anne: *Heroic Tragedy*. In: John Russell Brown & Bernard Harris (gen. editors): *Restoration Theatre*, London, 1965, str. 143, 144.

<sup>81</sup> Richter, Anne: *Heroic Tragedy*. In: John Russell Brown & Bernard Harris (gen. editors): *Restoration Theatre*, London 1965, str. 143, 144.

Restaurační divadlo, soustředěné do značné míry na Londýn, kde byla stálá divadla, bylo více méně dvorskou záležitostí. Mimo Londýn, kromě představení několika kočovných společností nebo zavítání těch londýnských do Oxfordu a Cambridge, byly hry prakticky neznámé a i v metropoli navštěvovala divadlo pouze úzká skupina lidí.<sup>83</sup> Byly zde jen dvě společnosti - Davenantova „Vévodova“ a Killigrewova „Královská“, kterým Karel II. udělil monopol na divadelní produkce ještě dříve, než v roce 1660 dorazil do Anglie.<sup>84</sup> Killigrewovi a Davenantovi se brzy podařilo získat téměř úplnou kontrolu nad divadelní činností v Londýně, avšak roku 1682 kvůli finančním potížím obě společnosti splynuly.<sup>85</sup>

Karel II. projevil svou autoritu vzhledem k divadlu i jiným způsobem. Tzv. *heroická tragédie*, produkováná hlavně mezi lety 1660 – 1680, měla s největší pravděpodobností původ v Karlově zálibě ve francouzské kultuře a ve snaze dramatiků tomuto vkusu vyhovět. Wm. E. Bohn cituje dopis Rogera Boylea:<sup>86</sup>

„I have now finished a play in the French manner; because I heard the king declare himself more in favor of their way of writing than ours; my poor attempt cannot please his majesty, but my example may excite others who can.“<sup>87</sup>

Ačkoli Bohn připouští spojitost mezi heroickou tragédií a francouzským dramatem té doby jen na velmi vzdáleném a volném základě, je si však jist, že výše zmíněná ukázka je důkazem toho, že heroické drama „vzniklo a rozšířilo se v důsledku královského příkazu.“<sup>88</sup> Rovněž je třeba zmínit, že většina prominentních dramatiků, mezi nimi např. John Dryden, Thomas Otway a Nathaniel Lee, kteří dominovali tragédii té doby, byli pevně, tedy hlavně finančně,

---

<sup>82</sup> Interiéry některých divadel byly dokonce vybourány. Dá se ovšem předpokládat, že se občas jistě hrálo, a to v soukromých domech nebo hospodách, kdy nevšímavost úředníků byla vykoupena úplatky. Obvyklou formou zábavy byl tzv. „droll“ – krátký výtažek z dlouhé hry. Brockett, Oscar: *Dějiny divadla*, Praha 1999, str. 288

<sup>83</sup> „Charles had been restored with practically the full consent of the nation, but the Puritan tenets which had made possible the eighteen years duration of the Commonwealth régime could certainly not have vanished with the mere restoration of a king to his throne. Had the courtiers been less debauched, had Charles been less the slave to his passions, had the playwrights maintained a more sedate attitude towards life, the citizens might, too, have flocked to the playhouses as in Elizabethan times“, píše Allardyce Nicoll a dodává: „The courtiers made of the theatre a meeting-place of their own, with licence of all kinds, bringing there their dubious loves, so that those citizens who still retained some of their Puritan convictions shunned the place like a plague.“ Čtyřikrát prý zmiňuje Samuel Pepys přítomnost puritánů v divadle a vždy pouze jako výjimku. Nicoll, Allardyce: *A History of English Drama 1660 – 1900, Volume I. – Restoration Drama 1660 – 1700*, Cambridge 1965, str. 6 – 7.

<sup>84</sup> čímž způsobil poněkud problémy siru Henrymu Herbertovi, který se ujal znovu po několikaleté pauze funkce Mistra královských radovánek a udělil licenci třem jiným společnostem. Killigrewovi a Davenantovi se však brzy podařilo ony společnosti potlačit. Brockett, Oscar: *Dějiny divadla*, Praha 1999, str. 289.

<sup>85</sup> Podrobněji viz. Brockett, Oscar: *Dějiny divadla*, Praha 1999, str. 289 – 291.

<sup>86</sup> Roger Boyle, 1st Earl of Orrery – anglický politik, voják, dramatik.

<sup>87</sup> Bohn, Wm. E.: *The Decline of the English Heroic Drama*. In: *Modern Language Notes*, Vol. 24, No.2. (Feb., 1909), p. 52

<sup>88</sup> „sprang up in response to the royal command.“ Tamtéž.

svázání s Karlem a jeho dvořany z nichž někteří, jako Buckingham<sup>89</sup> nebo Rochester<sup>90</sup> byli známými patrony umění.

Také Bonamy Dobrée připouští, že se nedá popřít, že zde je jistý vztah k francouzské tragédii té doby, připadá jí však, že tento vliv je často přeceňován a zveličován. Heroické aspekty tragedie, byly podle ní načrtnuty již Fletcherem, Massingerem nebo dokonce Shakespearem.<sup>91</sup>

Dobrée tvrdí, že restaurační tragédie se odlišuje od všeho, co kdy bylo napsáno v Anglii nebo v jakékoli jiné zemi. Jejím hlavním znakem je její „neskutečnost“ (unreality), a to ani ne tak co se týče děje nebo prostých detailů, neboť s tím se setkáme i jinde, ale hlavně co se týče emocí v tragédii vyjádřených a tragedií vyvolávaných. Zatímco u ostatních tragédií nás tato otázka vůbec nenapadne, zde se nám zdá nejasné, jak celá generace diváků mohla přijímat „neskutečné představy o chrabrosti, neohroženosti a neuhasitelné lásce“<sup>92</sup>, tak jak to nacházíme v restauračních tragédiích. Prostě to nekoresponduje s obecnou lidskou zkušeností. Dobrée se domnívá, že řešení můžeme nalézt u dobového myslitele a filosofa Thomase Hobbesa, který tvrdil, že: „účelem heroické básně je vzbudit obdiv, a to hlavně ke třem přednostem – chrabrosti, kráse a lásce.“<sup>93</sup> Vzbuzování obdivu, tedy vytváření něčeho, co je dokonalejší než každodenní realita, se tak stává jedním ze základních znaků restaurační tragédie.<sup>94</sup>

Anne Righter rovněž souhlasí, že první heroická hra *The General* od hraběte Orreryho vznikla jako požadavek od Karla II., který byl zvědavý, zdali tragédie „po francouzském způsobu“ může být napsána i v angličtině.<sup>95</sup> Ačkoli tato první hra je ještě značně umírněná, typickým znakem tragédií, které následovaly je podle Righter nestřídmost a přemíra všech emocí v tragédii vyjádřených. Láska versus nenávist, ctnost versus hřích, vše větší než sám

---

<sup>89</sup> George Villiers, druhý vévoda z Buckinghamu.

<sup>90</sup> John Wilmot, druhý hrabě z Rochesteru.

<sup>91</sup> Dobrée, Bonamy: *Restoration Tragedy 1660 – 1720*. Oxford 1966, str. 10-11.

<sup>92</sup> „fantastic ideas of valour, the absurd notions of dauntless, unquenchable love“. Dobrée, Bonamy: *Restoration Tragedy 1660 – 1720*. Oxford 1966, str. 13.

<sup>93</sup> „the work of an heroic poem is to raise admiration, principally for three virtues, valour, beauty, and love.“ Tamtéž.

<sup>94</sup> Souvisí to s dobovým vnímáním umění jako takového: „What was art for but to provide what was lacking in everyday existence? Something in life had been missed which it might be precisely the function of art to purvey. To-day, such a statement of the function of art is sufficiently scoffed at .....In the middle of the seventeenth century no one was shy of making such a claim for art, and had for authority no less a person than Bacon.“ argumentuje Bonamy Dobrée. *Restoration Tragedy 1660 – 1720*. Oxford, 1966, str. 16.

<sup>95</sup> Righter, Anne: *Heroic Tragedy*. In: John Russell Brown & Bernard Harris (gen. editors): *Restoration Theatre*, London, 1965, str. 145

život – „restaurační dramatikové zapomněli na jakoukoli vyváženost a soutěžili spolu v pošetilosti“, pokračuje Righter.<sup>96</sup>

Allardyce Nicoll zakončuje ve své knize kapitolu o heroickém dramatu prohlášením, že se v podstatě jedná o vědomě vyumělkované spojení romantického dramatu z počátku 17. století a nových prvků přimíchaných k potěše po novotách prahnoucího publika, to vše lehce modifikované, aby se to alespoň trochu podobalo francouzskému heroickému dramatu.<sup>97</sup>

Je dokonce možné se domnívat, že ačkoli tragédie měla v lidech vyvolávat údiv a obdiv, v praxi je často mohla rozesmát.<sup>98</sup> Možná i vlivem tohoto faktu přišli někteří autoři s teorií, že heroická tragédie je jistou formou satiry.<sup>99</sup>

Přesto však se většina autorů snaží obhájit její tradiční „vážné“ pojetí. Geoffrey Marshall charakterizuje restaurační drama jako často bombastické, arogantní, nudné, rozvláčné a nepřesvědčivé, odehrávající se na vzdálených místech a v čase dávno minulém, jehož hrdinové jsou vzdáleni moderním standardům psychologické pravděpodobnosti. Děj je nepravděpodobný, látka velmi těžkopádná a o možnosti produkce takového hry ve 20. století nelze ani uvažovat.<sup>100</sup>

Právě vzdálenost v čase a místě, neskutečnost zobrazovaných postav a emocí podporuje tzv. teorii úniku – escapism. Pokud uvažujeme o dvoru Karla II. jako o místě, kde se lhalo, intrikovalo, podvádělo, předstíralo a vyhrožovalo<sup>101</sup>, pak pokud si budeme klást otázku, jak mohli dvořané akceptovat na jevišti naprosto rozdílné hodnoty, než se kterými byly konfrontováni v každodenní realitě, pak právě teorie „úniku“, je jedním z možných vysvětlení. Lewis N. Chase, jeden z prvních zastánců escapismu, v roce 1903 heroické drama nazval protijedem na nestoudnou urážku, jakou vkusu a morálce uštědřila dobová restaurační

---

<sup>96</sup> „restoration dramatist abandoned the ideal of balance and vied with one another in folly“. Righter, Anne: *Heroic Tragedy*. In: John Russell Brown & Bernard Harris ( gen. editors): *Restoration Theatre*, London, 1965, str. 16.

<sup>97</sup> Nicoll, Allardyce: *A History of English Drama 1660 – 1900, Volume I. – Restoration Drama 1660 – 1700*, Cambridge 1965, str. 131.

<sup>98</sup> Dryden ve svém prozaickém díle *An Essay on Dramatic Poesy* vkládá postavě Lisideia do úst: „I have observed that, in all our tragedie, the audience cannot forbear laughing when the actors are to die; tis‘ the most comic part of the whole play“. Righter, Anne: *Heroic Tragedy*. In: John Russell Brown & Bernard Harris ( gen. editors): *Restoration Theatre*, London, 1965, str. 136,137

<sup>99</sup> D. W. Jefferson přišel první v návrhem, že Drydenovy tragédie jsou jistým způsobem ironické, později však především Bruce King je neváhal označit za „komické“, čímž nemyslel, že by byly vlastně komediemi, nýbrž formou satiry. Viz blíže Marshall, Geoffrey: *Restoration Serious Drama*. Norman 1975, str. 12 – 14.

<sup>100</sup> Marshall, Geoffrey: *Restoration Serious Drama*. Norman 1975, str. 3. Marshall shledává většinu literární historie stavějící se povýšeně k restaurační tragédii, považující ji za kazovou, defektní. Sám sice přiznává, že by si určitě jako divák neužil ani jednu z těchto her předvedenou na jevišti, ale že důvodem není špatná kvalita těchto her, nýbrž že tyto hry jsou vystavěny na rozdílných uměleckých principech, než na jaké jsme dnes zvyklí. „What makes these plays seem alien to us is the manner in which this subject matter is treated, and the chasm which exists between their standards of decorum and our own.“ Tamtéž, str. ix

<sup>101</sup> Marshall, Geoffrey: *Restoration Serious Drama*., Norman 1975, str. 4.



komedie<sup>102</sup>. Podle Chase tragédie podněcovala mnoho ctností, jako šlechtnost a statečnost a držela se opodál od špinavých praktik každodenního života. I podle Hobbese a Drydena bylo toto drama míněno vážně, argumentovali, že bylo „morálně závažné, užitečné a důležité“<sup>103</sup>. Pravděpodobně právě jako protipól k již několikrát zmiňované a dnes tak oceňované dobové komedii.

Dalším obhajovatelem vážného pojetí restaurační tragédie je J. Douglas Canfield. Ve svém článku si klade za cíl dokázat, že restaurační tragédie se vypořádávaly s mnohem hlubšími dobovými problémy, než doposud bylo diskutováno<sup>104</sup>. Podle něj jsou tyto hry obranou celé kultury.<sup>105</sup> Restaurální heroická hra je podle Canfielda pokusem znovu vyzdvihnout zvětralé kulturní zásady rytířského kodexu, které charakterizovaly aristokratickou společnost po staletí. V téměř každé hře se naprosto bez skrupulí „Machiavel-Hobbisté“ pokoušejí sesadit panovníka z trůnu, podvádějí své milé a hlásají, že ctnost, loajalita nebo věrnost jsou pouhá slova. Jinými slovy jedna skupina postav v těchto hrách rozbíjí všechny vazby ve společnosti - zrazuje své příbuzné, přátele, milence, panovníky, vysmívajíc se etickým zásadám i náboženské víře. A na druhé straně jsou tu ti dobří, odvážní, čestní a nevinní, kteří se drží těch správných zásad vkládající svůj osud do rukou prozřetelnosti a jsou schopni pro ně i obětovat vlastní život.<sup>106</sup>

Tato „černo-bílá“ vize charakterů v restauračních tragédiích nahrává myšlence, že tyto postavy nemají mnoho společného s těmi v reálném životě. Podle Marshalla však doboví dramatikové měli za to, že hrdina se od ostatních lidí neliší svojí podstatou nebo přirozeností povahy, nýbrž mírou, v jaké v sobě jednotlivé vlastnosti kumuluje a následně vyjadřuje. Hrdina je tak inteligentnější, silnější, dravější, náchylnější k náhlým výbuchům zloby, ale i vášnivější v lásce než kterýkoli běžný lidský jedinec. Rovněž pak bylo pokládáno za samozřejmé, že takováto heroická nadřazenost ospravedlňuje aroganci, chvástání se a zjevnou bombastičnost.<sup>107</sup> Takto posílený hrdina pak v dramatu bojuje o to, aby si znovu uspořádal

---

<sup>102</sup> „antidote to the shameless affronts to taste and morals for which contemporary comedy is notorious“ Marshall, Geoffrey: *Restoration Serious Drama*. Norman 1975, str. 9.

<sup>103</sup> „morally profound, morally useful, morally important.“ Marshall, Geoffrey: *Restoration Serious Drama*. Norman 1975, str. 5.

<sup>104</sup> Do vzniku článku v roce 1979. Canfield, J. Douglas: *The Significance of the Restoration Rhymed Heroic Play*. In: *Eighteenth-Century Studies*, Vol. 13. No. 1. (Autumn, 1979), str. 49-62.

<sup>105</sup> „culture they portray as threatened by Renaissance freethinking, which had led to the challenging of authority in the three major areas of concern in these plays – ethics, politics, and metaphysics.“ Etika je portrétována jako ohrožena nominalismem, politika Machiavel-Hobbismem a metafyzika epikureismem či dokonce ateismem. Tamtéž, str. 50.

<sup>106</sup> Tamtéž, str. 50, 51.

<sup>107</sup> Marshall, Geoffrey: *Restoration Serious Drama*, Norman 1975, str. 18.

život, a jeho síla diváky povzbuzuje, jeho odvaha a kuráž je naplňuje obdivem.<sup>108</sup> Naopak hrdinové-zlosynové jsou intrikáni snažící se podrývat přirozený běh věcí a vytvářet situace, z nichž mohou pro sebe získat výhodu, což v mnoha restauračních tragédiích znamená, že se snaží navodit takové okolnosti, které je přivedou k moci, která ovšem po právu není jejich.<sup>109</sup> Takovéto intrikaření pak pochopitelně klade na tento typ hrdiny i jisté inteligenční nároky.<sup>110</sup>

Důležité je rovněž posouzení postav z hlediska zobrazení jejich charakteru. Bonami Dobrée se domnívá, že postavy postrádají, jak bychom řekli v dnešním slova smyslu, psychologii, a nepovažuje za důležité zdali to bylo proto, že se dramatikové příliš soustředili na psaní *tragedy of humours* nebo zdali postavy prostě ignorovali, jelikož pro ně nebyly to nejdůležitější. Podstatný byl děj, který restaurační dramatikové ve svém obdivu k Aristotelovi považovali za „duši tragédie“.<sup>111</sup>

Jak je obecně známo, rozdělujeme postavy v dramatech na tzv. typy a na postavy s propracovanou charakterovou komplexitou. Typy vycházely z tzv. teorie „*Four humours*“ (čtyřech povah) a jsou dnes proslulé hlavně svým skvělým uplatněním v dobových komediích. To ovšem neznamená, že by se neužívaly také v tragédiích. Obvykle se má za to, že teprve moderní drama vnáší do postav skutečnou psychologickou hloubku, přesto však nelze říci, že by charakterová komplexita byla v 17. století zcela opomíjena a že by se dramatikové nepokoušeli s touto výzvou nějak vypořádat.

Sám John Dryden, nejslavnější restaurační dramatik, měl k teorii *Four humours* poněkud rozpolcené stanovisko. Dryden si na jedné straně uvědomuje, že charakter neurčuje pouze jedna konkrétní ctnost, neřest nebo vášeň, ale že je to „seskupení vlastností, které se nenacházejí v jedné osobě ve vzájemném protikladu“<sup>112</sup>, nicméně velmi záhy na to dodává, že ačkoli „charakter“ je složitá věc, přesto stále lze vypořádat, že jedna ctnost, neřest nebo vášeň, tak jak se ukazuje v každém člověku, převládá nad všemi ostatními. Ačkoli tvrzení, že každý člověk (nebo přinejmenším hrdina v dramatu) má jednu převládající charakteristiku, která ovšem neznemožňuje i složitost lidského charakteru, činí Drydenovu doktrínu v podstatě velmi flexibilní, neboť vybízí jak k typovosti, tak k odkrývání složitosti lidského charakteru, Geoffrey Marshall v tom vidí hlavně jeden skrytý předpoklad, a sice, že lidský

---

<sup>108</sup> Marshall, Geoffrey: *Restoration Serious Drama*, Norman 1975, str. 34.

<sup>109</sup> Britannicus je v Leeově hře v „Osobách a obsazení“ označen jako „True heir of the empire“.

<sup>110</sup> Marshall, Geoffrey: *Restoration Serious Drama*, Norman 1975, str. 47.

<sup>111</sup> Dobrée připouští jistou „psychologii“ pouze v dílech Drydena a Otwaye. Dobrée, Bonamy: *Restoration Tragedy 1660 – 1720*. Oxford 1966, str. 33 – 34.

<sup>112</sup> „composition of qualities, which are not contrary to one another in the same person“ Marshall, Geoffrey: *Restoration Serious Drama*, Norman 1975, str. 128.

charakter zde není chápán jako uniformní, jednotný a homogenní, ale jako směsice pohnutek, vlastností a vášní.<sup>113</sup>

Přesto však restaurační umělci směřují spíše k jednoduchosti a zobecnění v zobrazení charakteru, podle Marshalla tak ale činí proto, aby se dostali k podstatě charakteru v míře, která není dostupná v jednotlivých charakterech, jelikož umělec musí hledat to, co má všeobecnou platnost nikoli to, co je pravdivé pouze jednotlivě.<sup>114</sup> Marshall však dále zdůrazňuje, že toto nesmí být chápáno tak, že touha dostat se na kloub univerzální pravdě je to samé jako věřit, že lidští jednotlivci jsou vlastně stereotypy. Postavy v dramatech jsou podle něj „významové symboly, nositelé obecných pravd o lidské přirozenosti a lidských vztazích.“<sup>115</sup> Nejsou vytvářeny jako portréty nějakého konkrétního hrdiny.<sup>116</sup>

Jestliže postavy jsou tedy reprezentantem nějaké ideje nebo skupiny idejí, nedojde pak v dramatu k nějaké akci nebo napětí, dokud se nestřetnou dvě postavy, které reprezentují rozdílné ideje. Jedná se tedy o jakási „situační dramata“, kde vše závisí na tom, kdo a kdy se s kým setká.<sup>117</sup> Tento závěr pak podle mého názoru zpětně koresponduje s tím, co již bylo řečeno výše, a sice, že některým teoretikům se zdá, že postavy jsou na úkor děje zanedbávány.

Důležité je rovněž položit si otázku, podle čeho jsou typové charakterystiky jednotlivých postav vybírány. Rozhodně není sporu o tom, a to nebylo ani za restaurace, že postavy vyjevují svou povahu prostřednictvím svého chování. Pro autora i diváka, aby postava působila srozumitelně a přirozeně, bylo tedy důležité, aby se chovala takovým způsobem, jak to pro ni bylo vhodné a tuto „vhodnost“ určovalo dobové dekorum, které přesně určovalo, jak se má ta která postava chovat, jak má být oblečená, jak má mluvit i jakou má mít náuru a to vše především v souvislosti s jejím sociálním statutem.<sup>118</sup>

---

<sup>113</sup> Tamtéž. Str. 128-129.

<sup>114</sup> „to get at a profounder truth in character than is available in any particular ethos..... The artist, if he wished to convey the truth and to be faithful to nature, must seek the universally significant, not uniquely true.“ Marshall, Geoffrey: *Restoration Serious Drama*, Norman 1975, str. 131. Upřednostňování vyšší, univerzální pravdy před „realitou“ v případě postav konvenuje s umělcovým nakládáním s historickými fakty, tak jak to bylo popsáno v předchozí kapitole o dramatu za vlády Jakuba I.

<sup>115</sup> „significant signs, carriers of general truths about human nature and human intercourse. Tamtéž. Str. 131, 132.

<sup>116</sup> na rozdíl od některých postav v komediích, které při své „typovosti“ mají občas přímé modely z reálného světa jako např. pro postavu Dorimanta ve slavné Etheregově komedii *Man of Mode* byl předlohou Rochester. I hrdinové tragédií však dle mého názoru mohou mít předlohu v reálné osobě, ovšem nikoli v celé své komplexnosti, jak se to pokusím demonstrovat v kapitole *Historická látka jako prostředek k jinému sdělení* právě v případě *The Tragedy of Nero* dramatika Nathaniela Lee.

<sup>117</sup> Marshall, Geoffrey: *Restoration Serious Drama*, Norman 1975, str. 132.

<sup>118</sup> podle Marshalla se v době restaurace pokládalo za samozřejmé, že existuje jak kvantitativní, tak kvalitativní rozdíl v emocionálních reakcích lidí, který přímo souvisí s jejich statutem a rolí ve společnosti. Jak napsal René Rapin: „...the most general rule for painting the manners is to exhibit every person in his proper character: slave, with base thoughts and servile inclinations; a prince, with a liberal heart and air of majesty.“ Tamtéž, str. 134, 140.

Bylo by ovšem mylné se domnívat, že všechny postavy jednoho druhu (všichni králové, všichni sluhové apod.) jsou naprosto stejné. Ačkoli dekorum limituje charakter té které postavy podle jejího sociálního postavení a zkresluje tak skutečnou lidskou povahu, přesto zde zbývá ještě stále dostatek prostoru k zachycení zajímavého a svým způsobem jedinečného charakteru. Důležité ovšem je, že tento charakter je stálý v průběhu celé hry, nemůže nás překvapit náhlým objevem vnitřní síly nebo slabosti apod. Napětí v těchto hrách vzniká v důsledku dějových zvrátů, nikoli ve změnách charakterů jednotlivých postav.<sup>119</sup>

Dekorum existuje v každé době, podle Marshalla však restaurace oceňovala dekorum v míře daleko větší než dnes. Jeho dodržování bylo chápáno jako ideální a pozitivní hodnota. Činilo postavy soudržnými a srozumitelnými, což bylo přesně to, co doba vyžadovala a co soudobí kritikové a dramatikové oceňovali. Na druhou stranu dekorum tendovalo k vytváření stereotypů a klišé.<sup>120</sup>

Již několikrát jsem letmo narazila na srovnání restaurační tragédie s dobovou komedií. Nelze se tomu vyhnout, neboť v této době byly oba žánry jako opačné strany téže mince. Představovaly naprosto obrácené hodnoty, dotažené mnohdy až do extrémů. Restauráční komedie vyplňovala mezeru udržováním kontaktu s *realitou*, který tragédie v tomto období naprosto přerušila a stala se tak vlastně méně „vážnou“ než komedie. Hlavním rozdílem mezi oběma žánry bylo odlišné nakládání s hodnotami jako je např. věrnost, láska, ctnost, manželství, vztah rodičů a dětí apod. Zatímco tragédie zastává v podstatě romantický pohled na věc – čest, ctnost a láska jsou nesporné přednosti, komedie vše obrací naruby a zastává spíše skeptické až zesměšňující stanovisko. Postavy, které se ve hře dovolávají ctnosti a cti, jsou téměř pravidelně pokrytci. Krásným příkladem je bezvýhradná poslušnost dětí rodičům, která je v tragédii nahlížena jako velké pozitivum, zatímco v komedii je tomu přesně obráceně.<sup>121</sup>

Tato kontradikce vyznávaných hodnot budí dojem, jako by komedie byly psány pro zcela jiné publikum než tragedie. Avšak vzhledem k tomu, že publikum bylo za restaurace velmi malé a veskrze homogenní, není divu, že mnoho literárních historiků dodnes udivuje, jak je možné, že ti samí lidé přijímali jeden večer volnomyšlenkářské hodnoty dobových komedií, aby je nazítří vyměnili za pravý opak. Geoffrey Marshall vysvětluje, že ačkoli oba žánry charakterizují hluboké rozdíly, vykazují zároveň vedle toho i mnoho podobností. Například

---

<sup>119</sup> Tamtéž, str. 143.

<sup>120</sup> Viz blíže: Marshall, Geoffrey: *Restoration Serious Drama*, Norman 1975, str. 146.

<sup>121</sup> Anne Richter se domnívá, že restaurační tragédie ztělesňuje ženský pohled na věc jakožto opozitum k mužskému pohledu, jehož vyjádřením je naopak zase komedie. Richter, Anne: *Heroic Tragedy*. In: John Russell Brown & Bernard Harris (gen. editors): *Restoration Theatre*, London, 1965, str. 138, 139.

verbální důvtip a v jistém slova smyslu i podobnost v zobrazení charakterů. V obou žánrech jsou postavy „kazové“ (flawed), nedokonalé a sám Dryden tuto paralelu vystihuje zcela jasně:

„The characters of comedy and tragedy ..... are never to be made perfect, but always to be drawn with some aspects of frailty and deficiency.“<sup>122</sup>

Marshall tvrdí, že toto nám zároveň vypovídá velmi mnoho o charakteru publika té doby. Aby diváci ocenili komično museli být bystří, kritičtí, schopni si udržovat odstup, zároveň rozhodně nemohli být pokorní, a sami o sobě museli být defektní. Rovněž vzhledem k častým politickým námětům tragédií, museli být, kromě již zmíněného, ještě vzdělaní, dobře informovaní, obeznámeni se všemi konvencemi.<sup>123</sup>

Oproti tomu Allardyce Nicoll zdůrazňuje jinou charakteristiku restauračního publika, a to takovou, která byla velmi patrná navenek. Hádky a potyčky mezi diváky, pokřikování nahlas a to vše přímo v průběhu představení bylo prý v restauračním divadle téměř na denním pořádku. A ne vždy zůstalo pouze u toho. Zaznamenány jsou i případy, kdy tyto potyčky skončily smrtí některého z diváků.<sup>124</sup> Nicoll dokonce naznačuje, že právě ono přehánění tak typické v heroické tragédii, bylo svým způsobem nezbytné k upoutání pozornosti často neukázněného publika.<sup>125</sup>

Charakter tohoto publika se pak výrazně změnil na přelomu 18. století. K úpadku heroické tragédie však došlo mnohem dříve. Již výše zmiňovaný Wm. E. Bohn ve své studii<sup>126</sup> srovnává hry nejvýznamnějších dramatiků té doby – Drydena, Otwaye a Leeho a dochází k závěru, že k tomu došlo kolem roku 1676. Neznamená to, že by hry v heroickém stylu po tomto datu již vůbec nevznikaly, ale přestaly být módní žádanou formou tragédie. Hlavní příčinu tohoto úpadku spatřuje Bohn v politické situaci a následných společenských změnách. Jedním z velkých problémů Karla II. byl neustálý nedostatek peněz, který na druhé straně kontrastoval s nákladným životním stylem. Když v roce 1674 hrabě z Danby na základě vyšetřování královských výdajů zjistil, že výrazně převyšují příjmy a trval na zastavení všech výplat a penzí, postihlo to v první řadě především umělce (básníky a dramatiky u dvora), kteří byli na těchto příjmech závislí. Dvůr tak ztrácí jejich loajalitu, což se projevuje pochopitelně

---

<sup>122</sup> Marshall, Geoffrey: *Restoration Serious Drama*, Norman 1975, str. 190

<sup>123</sup> Marshall tuto charakteristiku publika blíže rozebírá na str. 192 a 193. Marshall, Geoffrey: *Restoration Serious Drama*, Norman 1975.

<sup>124</sup> Nicoll, Allardyce: *A History of English Drama 1660 – 1900, Volume I. – Restoration Drama 1660 – 1700*, Cambridge 1965, str. 16 – 18.

<sup>125</sup> Nicoll, Allardyce: *A History of English Drama 1660 – 1900, Volume I. – Restoration Drama 1660 – 1700*, Cambridge 1965, str. 141.

<sup>126</sup> Bohm, Wm. E.: *The Decline of the English Heroic Drama*. In: *Modern Language Notes*, Vol. 24, No. 2 (Feb., 1909), pp. 49 – 54.

tím, že heroická tragédie vzniklá at' už na přímý či nepřímý popud Karla II. a stranící urozené společenské vrstvě<sup>127</sup>, pro ně přestává být bez této finanční zainteresovanosti zajímavá. Dramatikové musí hledat nové publikum a jemu přizpůsobit své hry. Brzy ho najdou opět v měšťanských vrstvách. Ovšem již o několik let dříve zasadila heroické tragédii těžkou ránu hra, připisovaná Buckinghamovi, nazvaná „Divadelní zkouška“ (The Rehearsal, 1671), která parodovala její principy a která zůstala populární ještě v příštích staletích, kdy už heroická tragédie dávno vymizela z anglických jevišť.

„Změny roku 1676“ daly též začátek pozvolnému zacelování propasti mezi oběma hlavními žánry dramatu, jež se hodnotově definitivně sblížily kolem roku 1700.<sup>128</sup>

---

<sup>127</sup> Bohn dokládá, že vládnoucí vrstva v dramatech vystupuje jako odvážná v akci a vytříbená v řeči, naopak měšťanská vrstva obvykle hraje role sprostých zistných bláznů, přičemž rolníkům je zřídka kdy přičítáno více, než jen instinkt zvířat. Bohm, Wm. E.: The Decline of the English Heroic Drama. In: Modern Language Notes, Vol. 24, No. 2 (Feb., 1909), pp. 53

<sup>128</sup> Ještě před koncem století se restaurační komedie stala terčem vážného útoku moralistů. Richter, Anne: Heroic Tragedy. In: Russell, J. R. & Harris, B.: Restoration Theatre, London, 1965, str. 142, 157

## 4 HISTORIE JAKO DRAMA

### Způsob nakládání s historickou látkou.

Dříve však, než se začnu zabývat celkovým způsobem nakládání s historickou látkou v obou dramatech, je třeba nejprve čtenáře vždy seznámit s dějem jednotlivých dramat<sup>129</sup> a pokusit se nalézt zdroje jednotlivých událostí v dramatu, aby tak bylo možné odlišit skutečné<sup>130</sup> od vymyšleného, tedy jak velký význam pro autora má historická věrohodnost jeho díla, což je jedním z klíčových ukazatelů nakládání s historickou látkou v díle nevědeckém, populárním. Ačkoli je třeba jednotlivé ukázky zpracování historické látky níže uvedené brát spíše jako příklady, než aby sloužily k vytyčování jasných obecných tendencí vývoje ve zpracování historického tématu v dramatu, neboť to by pochopitelně vyžadovalo mnohem větší pramennou základnu, pokusím se přesto později vyslovit některé hypotézy.

Za důležitá kritéria, která budou později použita pro posouzení historické autenticity a celkového nakládání s historickou látkou, jsem zvolila tyto klíčové okamžiky z Neronova života:

- 53 n.l. – svatba s Octavií
- 54 n.l. – chopení se moci
- 55 n.l. – smrt Britannikova
- 59 n.l. – smrt matky Agrippiny ml.
- 62 n.l. – smrt Burrova, smrt Octavie, svatba s Poppaeou
- 64 n.l. – požár Říma
- 65 n.l. – Pisonovo spiknutí, smrt Seneky, smrt Poppaei
- 66 n.l. – smrt Petroniova
- 68 n.l. – Vindekovo povstání, smrt Nerona

Kromě těchto událostí, které se vztahují spíše k „soukromému“ životu Nerona, přesněji řečeno k událostem odehrávajícím se v Římě nebo jeho bezprostředním okolí nebo mající na

---

<sup>129</sup> Podle mojích zkušeností, je to nejlepší způsob, jak usnadnit čtenáři pochopení ukázek z dramát v kapitolách, které budou následovat.

<sup>130</sup> „skutečným“ je míněno to, co je možné doložit v dílech antických historiků bez ohledu na to, zda jsou jednotlivá fakta v těchto dílech hodnocena současnou historiografií jako věrohodná či nikoli, přičemž tímto samozřejmě nechci snižovat schopnosti kritického myšlení u dobových historiků a dramatiků, ale určit si jakýsi neměnný základ, přičemž to, co se odlišuje, je buď ona kritika, nebo umělecká invence.

ně přímý dopad (jako v případě Vindekova povstání), a jsou tedy i klíčovými událostmi „dramatu“ Neronova života, je možno ještě zmínit povstání v Británii v letech 59 – 61 a nákladnou válku s Parthskou říší v letech 54 – 63, případně počátek Židovské války roku 66 n. l. Tyto však, ačkoli bezesporu velkého politického významu, život Nerona výrazně neovlivnily, tedy nikoli oním fatálním způsobem, proto je do klíčových událostí neřadím.

## 4.1 The Tragedy of Nero (1624)

### 4.1.1 Děj dramatu versus antické prameny

#### Dějství první<sup>131</sup>

**Scéna I.** Antonius<sup>132</sup> hovoří o kráse a vznešenosti Poppaei<sup>133</sup>, avšak Petronius<sup>134</sup> pomlouvá poměry u dvora jako necudné a snaží se Antoniovi ukázat pravou tvář Poppaei, která není lichotivá („Will one man serue Poppea? Nay,...”)<sup>135</sup>. Přichází Nymphidius<sup>136</sup> a oznamuje, že ho poslal Nero přivést Poppaeu k jeho vystoupení a odejde. Petronius a Antonius hovoří o oblíbených Poppaei o zkaženosti a pozlátku dvora a Petronius nabádá Antonia, aby ode dvora odešel.

---

<sup>131</sup> Ve zkráceném ději dramatu uvádím jména jednotlivých postav ve tvaru, jaký je uveden přímo v textu dramatu, v doplňujících poznámkách a následně kdekoli v této práci pak uvádím jména podle standardního českého pravopisu. Totéž platí i pro následující restaurační drama.

<sup>132</sup> Přítel Petronia, historicky nedoložitelný

<sup>133</sup> Druhá manželka Neronova, podle Tacita skutečně velmi krásná, pocházející ze vznešeného rodu, která však měla „vše možné mimo počestnost“. Tacitus: Letopisy, Kniha XII./45, 1975, str. 359.

<sup>134</sup> Neronův důvěrník. V dramatu nepříjde s Neronem vůbec do kontaktu, představuje člověka, který kdysi na dvoře něco znamenal a pak z něj byl odvržen. Autor ho zde líčí jako moralistu a mravokárce, což příliš neodpovídá obrazu, který nám o něm zachoval Tacitus, byť i on nepopírá jeho jisté morální kvality (Letopisy, Kniha XVI/18-20, 1975, str. 466-468). Je možné, že postava zde může být karikaturou některé osobnosti tehdejšího politického nebo společenského života.

<sup>135</sup> Tacitus, když se o Poppaei zmiňuje poprvé, tak píše, že „Stavěla na odív mravnost, žila však nevázaně..... Nikdy nedbala na pověst, nečinila rozdílu mezi manžely a milenci.....“, nicméně to vše v době předtím, než potkala Nerona a než se stala císařovnou. (Letopisy, Kniha XIII./45) Že by v tomto chování pokračovala i poté a že by Nerona podváděla, tak jak je to přímo naznačeno v dramatu, o tom se prameny nezmiňují.

<sup>136</sup> O Nymphidiově se zmiňuje Tacitus, a to ve smyslu, že mu po potrestání Pisonova spiknutí byly přisouzeny konsulské odznaky a že „i on bude hrát úlohu při dalších pohromách Říma“. Rovněž píše, že byl synem propuštěnky, což je v dramatu rovněž zmíněno. (Letopisy, Kniha XV./72, 1975, str. 454). Bohužel část rukopisu, ve které líčí jeho dřívější život, se ztratila, což bezpochyby poskytlo autorovi dramatu velké pole pro vlastní invenci. Curtis Perry se domnívá, že při popisu Nymphidia autor rovněž našel inspiraci ve známém dramatu Bena Jonsona *Sejanus His Fall* (1605) (Literature and Favoritism in Early Modern England, Cambridge University Press, 2006, str. 269. [http://books.google.cz/books?id=\\_7qPIO6ITKYC](http://books.google.cz/books?id=_7qPIO6ITKYC) ).



**Scéna II.** Několik Římanů diskutuje, že Nero slaví triumf kvůli zpěvu, tanci a vozatajství a nikoli kvůli vojenským úspěchům<sup>137</sup>. Někteří se podivují, jiní jsou tím nadšeni.<sup>138</sup>

**Scéna III.** Nero se vrací z triumfu. Tigellinus<sup>139</sup> pochlebuje Neronovi, že dosáhl triumfu bez prolití krve a pomoci vojáků. Vítězství je tak jenom jeho. Poppaea rovněž.<sup>140</sup> Nimphidius, poté co všichni odejdou, prozrazuje divákům, že touží po Neronově trůnu<sup>141</sup> a že se na něj chce dostat pomocí Poppaei.

**Scéna IV.** Seneca, Scevinus<sup>142</sup>, Lucan<sup>143</sup>, Flavius<sup>144</sup> hovoří o Neronovi. Vypočítávají jeho zločiny (zavraždění matky, bratra a manželky), tvrdí, že je výsměchem pro svět kvůli zpěvu a tanci.<sup>145</sup> Po odchodu Seneky Scevinus znovu zmiňuje Neronovy zločiny a nabádá ostatní k zavraždění tyрана.<sup>146</sup>

---

<sup>137</sup> Zmiňují při tom válku s Parthskou říší a krále Vologaese, což je historicky doložitelná událost i postava – válka trvala 54-63 n. l., viz Tacitus: Letopisy, Kniha XV/1-31, 1975.

<sup>138</sup> Nazývají Nerona Apollónem a Herkulem a zmiňují, že na voze s ním prý jel Diodorus, zpěvák a jeho oblíbenec – vše dokládá Cassius Dio s drobným rozdílem, že Diodorus byl hráč na lyru, a s větším rozdílem v tom, že Cassius Dio řadí tuto událost až na téměř samý konec Neronovy vlády, tedy po požáru Říma, Pisonově spiknutí a následné Neronově cestě do Řecka, kdy při návratu uspořádal právě tento triumf. (cca 67 n. l.) Cassius Dio: Roman History, Book LXIII/20.

<sup>139</sup> velitel praetoriánů v Římě, Neronův důvěrník

<sup>140</sup> Poppea zmiňuje Neronovu cestu do Řecka, která předcházela výše uvedenému triumfu, a to dokonce do takových detailů, že zmiňuje, že Nero schválně nenavštívil nejdůležitější řecká města Spartu a Athény, což přesně dokládá Cassius Dio (Roman History, Book LXIII/14), nicméně událost podle něj spadá až do doby, kdy Poppaea již byla mrtvá.

<sup>141</sup> Tacitus zmiňuje Nimphidiovy vládychtivé sklony, ovšem až v době po Neronově smrti. Tacitus: Z dějin císařského Říma: Kniha I/5, 1976, str. 22.

<sup>142</sup> Mínen Flavius Scaevinus, příslušník senátorského stavu, účastník Pisonova spiknutí. Tacitus, Letopisy, Kniha XV./49.

<sup>143</sup> Annaeus Lucanus, básník, účastník Pisonova spiknutí. Tacitus, Letopisy, Kniha XV.

<sup>144</sup> Subrius Flavus, tribun císařské tělesné stráže, jeden z nejodhodlanějších účastníků Pisonova spiknutí. Tacitus: Letopisy, Kniha XV.

<sup>145</sup> Scaevinus mj. pronese: "Had you but seene him in his Chariot ryde.

That Chariot in which, Augustus late  
His Triumphs ore'so many Nations shew'd,  
And with him in the same a Minstrell plac'd,  
The whil'st the people, running by his side,  
Hayle thou Olimpick Conqueror did crye,  
O haile thou Pithian, and did fill the skie  
With shame, and voyces, Heauen would not haue heard.

Zdrojem je bezpochyby Cassius Dio: "Next came the victor himself on a triumphal car, the one in which Augustus had once celebrated his many victories; ..... By his side rode Diodorus the lyre-player..... and the whole population, the senators themselves most of all, kept shouting in chorus: "Hail, Olympian Victor! Hail, Pythian Victor! Augustus! Augustus! Hail to Nero, our Hercules! Hail to Nero, our Apollo!" (Roman History, Book LXIII/20) Tato pasáž byla již podkladem rozhovoru Římanů ve 2. scéně 1. jednání, proto zde stejně tak jako v prvním případě platí, že její parafráze není v dramatu chronologicky správně zařazená – v době, kdy se toto odehrávalo, byl Scaevinus již po smrti. Scaevinus rovněž do výčtu Neronových zločinů započítává i smrt císaře Claudia, což zmiňuje Suetonius ovšem nikoli, že by byl Nero přímým původcem jeho násilné smrti, nýbrž že byl do zločinu zasvěcen a nijak se tím netajil. Životopisy dvanácti císařů, Kniha VI./33.

## Dějství druhé

**Scéna I.** Petronius schovaný za stromem poslouchá, jak Antonius vyznává Poppaei lásku. Pak přichází mezi ně. Poppaea Antonia odmítne a odchází. Antonius si myslí, že příčinou je Nymphidius.

**Scéna II.** Nero a Tigellinus probírají Neronovo vypadnutí z vozu při závodech<sup>147</sup> (na scéně ještě Epaphroditus<sup>148</sup> a Neophilus<sup>149</sup>). Nero se rozčiluje, že Proculus<sup>150</sup> o něm roztrušuje, že vypadl proti své vůli. Proto posílá Tigellina pro Proculovu hlavu, který mu ji posléze přináší.<sup>151</sup> Přichází Cornutus<sup>152</sup>. Nero trvá, že dnes bude hrát Oresta<sup>153</sup>. Cornutus stranou reaguje: „You haue done that alreadie; and too truely”.<sup>154</sup> Poté se stáváme svědky zajímavé příhody: Nero nechává Cornuta posoudit začátek svého literárního počínu o skutečích Římanů (ve kterém zmiňuje mj. vypálený Řím), Cornutus se ptá, jak to bude celé dlouhé, Nero plánuje napsat 400 knih. Cornutovi se to zdá moc dlouhé, že prý tolik knih nikdo číst nebude. Tigellinus namítá, že Cornutem obdivovaný Crisippus<sup>155</sup> jich napsal mnohem více, Cornutus se však brání slovy: „But they were profitable to common life And did Men, Honestie, and Wisedome teach.” Nero, uražen, odchází. Neophilus prorokuje, že Nerův pád je brzký. Tigellinus se vrací a vzkazuje Cornutovi, že Nero se rozhodl nikoli pro jeho smrt, ale pro vyhoštění.<sup>156</sup> Cornutus pak sám o tom medituje a odchází.

---

<sup>146</sup> I zde se autor přidržuje Tacita, jelikož podle tohoto zdroje skutečně Seneca do spiknutí zapleten nebyl, i když Tacitus rovněž nevylučuje, že o něm věděl.

<sup>147</sup> O Neronově vypadnutí z vozu (avšak při závodech v Olympii, tedy v průběhu oné řecké cesty, kterou autor dramatu zmiňuje na začátku, ačkoli se podle pramenů odehrála až mnohem později) se zmiňuje Suetonius (Životopisy, Kniha VI/24) i Cassius Dio (Roman History, Book LXIII/14), následně s tímto související příhoda s Proculovou hlavou má však pravděpodobně jiný zdroj nebo je vymyšlená.

<sup>148</sup> Neronův tajemník. Suetonius: Životopisy dvanácti císařů, Kniha VI/49, Praha 1966, str. 265

<sup>149</sup> historicky nedoložitelná postava

<sup>150</sup> Tacitus zmiňuje tři muže toho jména žijící v době Neronově. U ani jednoho z nich však nepíše, že by ho potkal tento osud. Tacitus: Letopisy, Kniha XIII/30, Kniha XV/50, 51, 57, 66, 71.

<sup>151</sup> Jelikož Nero reaguje slovy: „His tongue had bin enough,.... Thou toldst not me, though he had such a Nose.”, je vzhledem k poznámce o *nosu* možné, že podkladem byl Cassius Dio, ačkoli jeho zpráva se týká popravy Neronova příbuzného (Rubellia) Plauta: „After killing Plautus he (Nero) took a look at his head when it was brought to him and remarked: "I didn't know he had such a big nose" — as much as to say that he would have spared him, had he been aware of this fact beforehand!“ (Roman History, Book LXII./14)

<sup>152</sup> Lucius Annaeus Cornutus, stoický filozof působící v době Neronovy vlády

<sup>153</sup> Prameny dokládají, že Nero hrál v tragedii *Orestes*. Např. Suetonius: Životopisy, Kniha VI/21

<sup>154</sup> evidentní narážka na matkovraždu – Orestes podle řecké báje zabil svoji matku Klytáiméstru.

<sup>155</sup> Domnívám se, že je míněn Salustius Crispus, římský historik 1. st. př. n. l.

<sup>156</sup> Podíváme-li se, jak celý tento incident zachytil Cassius Dio (Roman History, Book LXII/29), je více než zřejmé, že autor studoval prameny skutečně bedlivě: „He was now making preparations to write an epic narrating all the achievements of the Romans; and even before composing a line of it he began to consider the proper number of books, consulting among others Annaeus (míněn Annaeus Cornutus), who at this time was famed for his learning. This man he came very near putting to death and did deport to an island, because, while some were urging him to write four hundred books, Cornutus said that this was too many and nobody would read them. And when someone objected, "Yet Chrysippus, whom you praise and imitate, composed many more," the other retorted: "But they are a help to the conduct of men's lives." So Cornutus incurred banishment for this.“ Nicméně Cassius Dio řadí tuto epizodu až do doby po smrti Poppaei.

**Scéna III.** Piso, Sceuinus, Lucan, Flavius se sešli ve Sceuinově domě. Kritizují Neronovu slabost a zhýralost, a vyzdvihují Pisona, chtějí ho udělat svým vůdcem a zároveň pravděpodobně novým císařem. Posléze se domlouvají na konspiraci.<sup>157</sup> Melichovi, Sceuinovu propuštěnci<sup>158</sup>, se to zdá podivné (v řečech stranou), že se teď tak často scházejí. Sceuinus je vybrán k vykonání činu: „Let this hand reuenge The wronged world; enough we now haue suffered.“<sup>159</sup>

Melichus sám na scéně. Získává podezření, že jeho pán s přáteli plánuje něco proti státu a zaujímá jednoznačné stanovisko: „well, Ile obserue it farther, And if I find it, make my profit of it.“<sup>160</sup>

### Dějství třetí

**Scéna I.** Poppaea čeká netrpělivě na Nymphidia. Ten přijde pozdě, jelikož byl zatčen v divadle, protože chtěl opustit Neronovo představení. Popisuje situaci v divadle, jak nikomu není dovoleno odejít<sup>161</sup> a únavnost a těžkopádnost Neronova zpěvu. Poppaea se ptá, jak se mu vydařil Orestes. Nymphidius se už nechce v myšlenkách vracet do divadla, vyznává Poppaei lásku a chce ji získat.

**Scéna II.** Nero se ptá Ephaprodicta a Neophila, jak se jim líbilo jeho hraní Oresta<sup>162</sup>. Oba ho chválí a lichotí mu. Přichází Tigellinus. Všichni hovoří o tom, jak se kdo choval při Neronově výstupu v divadle. Nero si všimnul, že Vespasián usnul<sup>163</sup> a Thrasea se na něho mrzutě díval.

---

<sup>157</sup> Diskutují hlavně o tom, kde zabít Nerona, zdali v Pisonově vile v Bajích nebo v paláci, zdali veřejně nebo skrytě. Je nade vše pochybnost jasné, že zdrojem je Tacitus (Letopisy, Kniha XV/50,52). Dlužno ještě podotknout, že i Cassius Dio zmiňuje výše zmíněné spiknutí, nenazývá ho ovšem Pisonovým a dokonce nezmiňuje ani Pisona samotného jako jeho člena. Za hlavního organizátora uvádí Seneku a především Faenia Rufa, jednoho z prefektů praetoria. Cassius Dio, Roman History, Book LXII./24.

<sup>158</sup> Podle Tacita *Milichus*, historická postava, skutečně Scaevinův propuštěnec, Tacitus: Letopisy, Kniha XV./54,55.

<sup>159</sup> Podle Tacita chtěli spiklenci Nerona zabít kolektivně, mnoha různými ranami, nicméně Scaevinus si vyžadoval hlavní podíl. Vzal si na to dyku z chrámu bohyně Štěstěny, o které věřil, že je zasvěcena pro veliký čin. Tacitus. Letopisy. Kniha XV./53

<sup>160</sup> Melichův prospěchářský charakter je přesně v souladu s líčením Tacitovým: „...jakmile otrocká duše uvážila odměny za věrolomnost a přitom jí kynula obrovská suma peněz i moc, ustoupilo vědomí povinnosti, ochráncovo blaho i vzpomínka na udělenou svobodu.“ Kniha XV./54.

<sup>161</sup> O tom se zmiňuje Suetonius: Životopisy, Kniha VI./23

<sup>162</sup> Neustálé připomínání, že Nero hrál Oresta, je zde bezpochyby asociací dříve spáchané matkovraždy, která nezapadá do autorem vytyčeného časového rámce dramatu. Nicméně přirovnání Nerona k Orestovi má původ již ve starověku (Suetonius: Životopisy, Kniha VI./39), bezpochyby sám Nero je jeho vůdcem (možná aby ospravedlnil své důvody k zavraždění matky), a autor přenáší tuto asociaci do dramatu i zcela otevřeně, když Neronovi vkládá do úst jakési přefeknutí: „And when I came, Toth'point of *Agrippa*, *Clitemnestras* death, Did it not mooue the feeling auditory?“

<sup>163</sup> Incident dokládá Tacitus, ovšem řadí ho až do pozdější doby po požáru Říma a po potrestání Pisonova spiknutí. Tacitus: Letopisy, Kniha XVI./5.

Proto mu slibuje záhubu.<sup>164</sup> Rozzlobený Nero vykládá o možném požáru Říma („O could I liue to see the generall end, Behold the world enwrapt in funerall flame”<sup>165</sup>) a hrozí potoky krve.

**Scéna III.** Seneca hovoří s Petroniem o Neronových praktikách při vystoupeních a soutěžích v divadle (pomlouvání soupeřů, vysmívání se jim, jejich podplácení<sup>166</sup>) a o Neronovi a jeho umění. Přiběhne jeden Říman s pokřikem, že hoří. Jiný Říman říká, že je bráněno hasit: „Alas there are a many there with weapons, And whether it be for pray<sup>167</sup>, or by command, They hinder: nay, they throwe on fire-brands”.<sup>168</sup> Jiný Říman oznamuje, co všechno požár zachvátil.<sup>169</sup> Petronius a Seneca bědují nad osudem Říma.

**Scéna IV.** Nero (sám na scéně) s tamburínou zpívá píseň o požáru Tróje<sup>170</sup> a zpívá též, že stále ještě není uspokojen, že musí vidět více. Přichází žena s uhořelým dítětem, pak muž nesoucí mrtvého otce, oba bědují, Nero je tím nadšen a zpívá. Muž i žena pak spílají tomu, kdo tohle způsobil.<sup>171</sup> Jakmile odejdou přichází Neophilus a Tigellinus a přinášejí zprávy, že palác hoří a nabádají Nerona, aby uprchnul. Nero je nebo předstírá, že je, zaskočen: „My Pallace? How? What traiterous hand?”<sup>172</sup> Když všichni odejdou, přijde Nymphidius a (sám na

---

<sup>164</sup> Cassius Dio zmiňuje, že Thrasyllus byl jediný, který se v divadle nikdy nenechal přinutit k aplausu pro Nerona (Roman History, Kniha LXI./20.), Tigellinus v dramatu přímo říká: „He neuer smilde, my Lord, nor would vouchsafe with one applause to grace your action.“ Suetonius zmiňuje Thrasylla Paeta ve výčtu osob, které nechal Nero zavraždit, jako důvod udává, že se prý tvářil příliš ponuře a vychovatelsky (Životopisy, Kniha VI./37.). Tacitus zmiňuje totéž v souvislosti s tím, že se Neronovi zachtělo nakonec vyhladit samu ctnost zabitím Thrasylla Paeta (Letopisy, Kniha XVI./21.).

<sup>165</sup> I zde se autor nejspíše inspiroval u klasiků, jelikož Suetonius píše: „Když kdosi v obecné rozprávce citoval řecký verš „Nechť po mé smrti zem se s ohněm promísí“, opravil ho (Nero): „Ne, již za mého života“, a přesně se podle toho choval.“ Suetonius: Životopisy, Kniha VI./38

<sup>166</sup> v podobném duchu, jak to líčí Suetonius: Životopisy, Kniha VI./23,24.

<sup>167</sup> patrně míněno „prey“ - kořist

<sup>168</sup> Tacitus, který nepokládá Nerona jednoznačně za původce požáru, to popisuje v naprosto obdobném duchu: „A nikdo se neodvažoval klást odpor, protože mnozí lidé za hojných hrozeb bránili hašení a protože jiní zjevně vrhali smolnice a volali, že jim to bylo poručeno, buď aby volněji páchali loupeže, anebo skutečně na rozkaz.“ Tacitus: Letopisy, Kniha XVI./38. Naopak Suetonius, který nepochybuje o Neronově vině píše: „...dal (Nero) zapálit Řím tak veřejně, že se mnozí bývalí konzulové, kteří přistihli na svém majetku jeho komorníky s loučemi a koudelí, neodvážili na ně sáhnout.“ (Životopisy, Kniha VI./38). Cassius Dio rovněž pokládá Nerona na původce požáru (Roman History, Book LXII./16).

<sup>169</sup> Autor si ani tyto detaily nevymýšlí, jmenuje Vestinu svatyni a chrám Jova Statora, obě dokládá Tacitus: Letopisy, Kniha XV./41

<sup>170</sup> Suetonius pokládá za jisté, že Nero přihlížel požáru a zpíval přitom *O dobytí Tróje* (Životopisy, Kniha VI./38), rovněž tak Cassius Dio (Roman History, Book LXII./18). Tacitus, ve své snaze o objektivitu, píše, že se o tom rozesla pověst (Letopisy, Kniha XVI./39).

<sup>171</sup> R.S. Forsyth se domníval, že předlohou celé této scéně je scéna z Shakespearovy hry *Král Jindřich VI.* z roku 1592, ve které po bitvě u Towtonu král Jindřich mluví sám se sebou. Forsythe, R. S.: An Indebtedness of Nero to the Third Part of King Henry Sixth. In: Modern Language Notes, Vol. 25, No. 7. (Nov., 1910), pp. 211-212.

<sup>172</sup> Podle Tacita Nero prodléval v Antiu, do Říma se vrátil, když se oheň blížil k jeho domu, celý palác posléze shořel. Tacitus. Letopisy, Kniha XV./39.

scéně) konstatuje, že Nero se řítí do záhuby a je tudíž nadšený, že jeho šťastné časy začínají. Chce získat jeho ženu a jeho trůn. Poppaea ho prý jmenovala kapitánem stráže.<sup>173</sup>

**Scéna V.** Sceuinus (na scéně s Melichem) si stěžuje, že Řím hoří rukou Římana a ujišťuje se, že je to jeho osud zabít Nerona. A je ochoten obětovat život.<sup>174</sup> Dává Melichovi nabrousit dýku z chrámu Štěstěny<sup>175</sup>, kterou hodlá použít. Po Sceuinově odchodu se Melichus rozhodne, že svého pána zradí.

## Dějství čtvrté

**Scéna I.** Nero, Poppaea, Nymphidius, Tigellinus, Neophitus and Epaphroditus na scéně. Nero vyznává Poppaei lásku, ona mu připomíná, že je ženatý s mladým hochem Sporem.<sup>176</sup> Přichází Melichus a prozrazuje spiknutí, udává svého pána a jmenuje ostatní členy<sup>177</sup>. Nero chce okamžitě do Pisonova domu je zatknout, ale ostatní radí jednat uvážlivě a vše nejprve prověřit. Nero sám běduje nad svým osudem a nad tím, že město favorizuje konspirátory a také nad tím, jak vratké je jeho postavení císaře. Mj. pronese: „O that the Romanes had but all one necke”<sup>178</sup>

**Scéna II.** Piso, Lucan, Sceuinus, Flavius vědí, že jsou prozrazeni. Dlouze debatují o vznešenosti svého cíle hodného svých předků, Piso posléze spáchá sebevraždu<sup>179</sup>. Sceuinus uvažuje o tomtéž.

Tigellinus (sám na scéně) pronáší řeč o proradnosti všech obyvatel Říma.<sup>180</sup> Zmiňuje, že někteří jmenovali mezi spiklenci Seneku, on prý jmenuje Petronia.<sup>181</sup>

<sup>173</sup> Tacitus se zmiňuje v pasážích již po Neronově smrti, že Nymphidius byl velitelem vojska v Římě (Z dějin císařského Říma, Kniha I./5), což přirozeně znamená velitelem praetoriánů, Suetonius v knize o Galbovi, že Nymphidius Sabinus byl prefekt prětorianů v době, kdy Galba vstoupil do Říma (Životopisy, Kniha VII. Galba/11). Není však dokladu o tom, že by Poppaea disponovala takovými pravomocemi.

<sup>174</sup> Melichus (v řeči stranou) zde ještě informuje, jak Scaevinus sepsal poslední vůli, propustil nejoblíbenější otroky, obdaroval je štědřeji než jindy, vystrojil hostinu bohatší než jindy atd., vše, jak to popisuje Tacitus: Letopisy, Kniha XV./54.

<sup>175</sup> Dýku z chrámu i příkaz Melichovi k jejímu nabroušení dokládá Tacitus (Letopisy, Kniha XV./53,54).

<sup>176</sup> Sňatek dokládá Suetonius jako jednu z výstředností císaře. Rovněž zmiňuje vtip, že „mohlo to dopadnout dobře s osudem lidstva, kdyby byl měl otec Domitius takovou manželku.“ (Suetonius: Životopisy, Kniha VI./28.) I tento vtip autor využije a vkládá ho do úst Poppaei: „While all the Court, with God-giue you Ioy, sounds. It had bin good Domitius your Father Had nere had other wife”. Podle Cassia Diona však s tomuto homosexuálnímu sňatku došlo až po Poppaeině smrti a tento vtip pochází z úst jednoho, blíže neurčeného, Neronova společníka, “who had made a study of philosophy”. Roman History, Book LXII./28.

<sup>177</sup> „I thinke Natalis, Subius, Flavius, Lucan, Seneca, and Lucius Piso, Asper, and Quintilianus.”, všechny lze podle Tacita doložit jako účastníky Pisonova spiknutí, samozřejmě kromě nejasné účasti Seneky. V rozporu s Tacitovým líčením je ovšem fakt, že Melichus všechny spiklence neznal, jmenoval jen dva. Tacitus: Letopisy, Kniha XV./55.

<sup>178</sup> Větu však podle Suetonia pronesl Caligula. Suetonius: Životopisy, Kniha IV./30.

<sup>179</sup> Piso skutečně spáchal v roce 65. n. l. sebevraždu, Tacitus: Letopisy, Kniha XV./59.

<sup>180</sup> zmiňuje, že vězení jsou přeplněná a že by bylo nejlepší zavřít městské brány a udělat z Říma jedno velké vězení. Tacitus píše, že Nero dal město „takřka do vazby: vojenské oddíly zaplnily hradby, dokonce bylo obsazeno moře i řeka.“ Tacitus: Letopisy, Kniha XV./58.

**Scéna III.** Přichází Nymphidius, Lucan, Sceuinus a stráž. Nymphidius sděluje spiklencům, že zemřou, jak zaslouží. Pak vede Nymphidius a Sceuinus dialog o Neronovi a jeho vládě, Nymphidius vyzdvihuje přednosti, Sceuinus vše hání.

**Scéna IV.** Nero, Poppaea, Tigellinus, Flavius, Neophilus, Epaphroditus a mladý muž na scéně. Nero se ptá Flaviua, proč ho zradil, on mu odpovídá: „Nero, I hated thee; Nor was there any of thy souldiers More faithfull, while thou faith deseru'dst then I, Together did I leaue to be a subiect, And thou a Prince, Cæsar was now become A player on the Stage, a Waggoner, A burner of our houses, and of vs, A Paracide of Wife, and Mother.”<sup>182</sup> Nero nařídí Tigellinovi, aby ho nechal popravit.<sup>183</sup> Nero se ptá na přítomného mladého muže, Epaphroditus informuje, že prý onen muž želel Pisonovy smrti. Nero mu chce dát šanci, ale muž vyzdvihuje Pisonovy ctnosti a pokorně stále trvá na svém. Poppaea je dojata, mj. i jeho mládím: „How much this youth, my Otho doth resemble; Otho, my first, my best loue, who is now (Vnder pretext of gouerning) exyl'd To Lucitania, honourably banisht.”<sup>184</sup>, Nero však nařídí jeho smrt. Poppaea se muže dále zastává a Nero ji nazve děvkou, kopne do ní a ona umírá.<sup>185</sup> Nero lituje svého činu a propadá zoufalství.

**Scéna V.** Seneca a jeho dva přátelé. Seneca se chystá spáchat sebevraždu, neboť „....Where our prepared resolution, So many yeeres fore-studied against danger? To whom is Neroes cruelty vnknowne? Or what remained after mothers blood, But his instructers death?”<sup>186</sup> a diskutuje s přáteli o duších, skutcích a smrti.

**Scéna VI.** Antonius, Enanthe<sup>187</sup> hovoří o Neronově příkazu smrti a že Petronius, který nejvíce okusil různá potěšení života, nejvíce bude žet odchodu. Přijde Petronius s centurionem a žádá ho, aby ho nechal o samotě s přáteli, že pak splní Neronův rozkaz. Před smrtí ještě

---

<sup>181</sup> Za Petroniovu smrt je skutečně viněn Tigellinus tím, že mu vytýkal přátelství se Scaevinem a svedl jeho otroka k udání. Stalo se tak ovšem až následujícího roku (66. n. l.). Tacitus: Letopisy, Kniha XVI./18

<sup>182</sup> téměř doslovná parafráze Tacita: „Nenáviděl jsem tě. A nikdo z vojáků ti nebyl věrnější, dokud jsi lásku zaslouhoval. Nenávidět jsem tě počal, když jsi se stal vrahem své matky i manželky, vozatajem, hercem a žhářem.“ Tacitus: Letopisy, Kniha XV./67

<sup>183</sup> Subrius Flavus (v dramatu Flavius) byl skutečně popraven (tribunem Veianiem Nigrem), před popravou byl vyzván, aby statečně napjal šíji (Tacitus: Letopisy, Kniha XV./67), v dramatu je na to poukazováno Tigellinovou výzvou: „Come sirrah Weele see how stoutly you'le stretch out your necke.“

<sup>184</sup> Záležitost s Othonem a jeho odsunutím do Lusitánie má svůj zdroj v pramenech, nicméně, co se týče „první a největší lásky“ a jejího vztahu k Othonovi, sám Tacitus si trochu protiřečí (srovnej Tacitus: Letopisy, Kniha XIII./45-46 a Tacitus: Z dějin císařského Říma, Kniha I./13) i Suetonius (Životopisy, Kniha VII. Otho/3) to líčí trochu jinak, jisté však je, že již před Othonem byla jednou vdaná (za římského jezdce Rufria Crispina)

<sup>185</sup> Tacitus líčí, že zemřela „po náhodném výbuchu hněvu manžela, který ji těhotnou kopl“, nicméně až po smrti Seneky (Letopisy, Kniha XVI./6). Suetonius píše, že ji „těhotnou a nemocnou“, zabil kopancem za to, že mu zle vyčínila pro pozdní návrat z vozatajského ježdění.“ (Životopisy, Kniha V./35)

<sup>186</sup> téměř doslovná parafráze Tacita: „....kam se poděla pravidla moudrosti, kam po tolik let promýšlené zásady, jak se zachovat proti hrožícím nebezpečím? Vždyť komu prý byla neznámá Neronova ukrutnost? Po zavraždění matky a bratra nezbyvá nic jiného, než aby k nim připojil ještě násilnou smrt svého vychovatele a učitele.“ Tacitus: Letopisy, Kniha XV./62.

dlouze debatuje s Antoniem o filozofických otázkách života a věcech z mytologie a žádá Enanthé aby zemřela s ním.<sup>188</sup>

## Dějství páté

**Scéna I.** Nimphidius a Tigellinus Nerona ubezpečují, že nebezpečí je zažehnáno a že nyní může být klidný. Nero se dušuje, že neměl strach, neboť je vyvolený císař, takže ho žádné spiknutí nemůže ohrozit<sup>189</sup>. Přichází Neophilus se zprávou z Francie<sup>190</sup>, že Vindex je ve zbrani.<sup>191</sup> Když je Nero dotazován, jaké vydá rozkazy, nechce vydat žádné<sup>192</sup>: „What order should we take? wee le laugh, & drinke, Thinkst thou it fit my pleasures be disturb'd When any French-man list to breake his necke? They haue not heard of Pises Fortune yet<sup>193</sup>, Let that Tale fight with them.” Zůstává Neophilus a Epaphroditus, vedou řeč o tom, proč Nero je tak klidný a nevydá rozkazy. Dále hovoří, že je zvláštní, že Piso byl tak brzy poražen, ačkoli byl prý podporován dvorem<sup>194</sup> a tudíž že nejistá je situace cizince (Vindeka) s chudou provincií. Opět se objeví Nero a Tigellinus. Nero oznamuje, že Španělsko (Spaine)<sup>195</sup> a Galba se přidali k povstání a odchází. Tigellinus vypráví Neophilovi a Epaphroditovi, jak Vindex vybral Galbu za budoucího císaře a legie ho potom císařem prohlásily.<sup>196</sup>

---

<sup>187</sup> Petroniova otrokyně nebo propuštěnka, historicky nedoložitelná postava

<sup>188</sup> Podle Tacita k jednoznačnému příkazu smrti od Nerona nedošlo, Petronius mu svou slavnou sebevraždou, v jejímž průběhu vedl rozpravy s přáteli (ovšem právě nikoli o „nesmrtelnosti duše a filozofických zásadách“), předešel (Tacitus: Letopisy, Kniha XVI./19).

<sup>189</sup> Autor při té příležitosti ústy Nerona zmiňuje, že jako dítě byl zachráněn ještěři (by dragons) před Messalininými úklady, což podobně zmiňuje Suetonius jako pověst, která pronikla mezi lid. Suetonius: Kniha VI./6.

<sup>190</sup> Francie se v římských dobách nazývala Galie.

<sup>191</sup> Vindekovo povstání v Gálii v roce 68 n. l. bylo skutečně počátkem konce vlády císaře Nerona. Zpráva Nerona zastihla, když prodléval v Neapoli. Suetonius: Životopisy, Kniha VI./40-41, Cassius Dio: Roman History, Book LXIII.

<sup>192</sup> Podle Suetonia i Cassia Diona byla Neronova reakce na zprávu o povstání značně liknavá: „...snesl tu zprávu klidně a bezstarostně, že se bezmála zdálo, jako by se radoval, že získal právem války vyloupit zámožné provincie (v dramatu Nero prohlásí: „It falles out for my empty coffers well, The spoyle of such a large and goodly Prouince,...“) ....ještě celý následující týden se nevzchopil k tomu, aby někomu odepsal, něco uložil nebo nařídil a celou věc pohřbil mlčením.“ (Suetonius: Životopisy, Kniha VI./40), tedy v podobném duchu, jak to líčí autor dramatu.

<sup>193</sup> Mezi Pisonovým a Vindekovým povstáním ovšem uplynuly 3 roky, což je z Tacita, který líčí události chronologicky, zcela zřetelně patrné.

<sup>194</sup> „...for had he (Piso) but come vp, And taken the Court, in that affright and stirre, While vnresolu'd for whom, or what to doe, Each on the other had in icalousie (While as apaled Maiestie not yet Had time to set the countenance) he would Haue hazarded the royall seat.” Podkladem pro podobné úvahy může být Tacitus (Letopisy, Kniha XV./59), ovšem znovu platí, že od Pisonova spiknutí již uplynuly 3 roky, přesto je o něm hovořeno, jako o čerstvé, nedávné události.

<sup>195</sup> Opět nesprávné pojmenování provincie, zde Hispánie.

<sup>196</sup> Podobně to zmiňuje Cassius Dio: Roman History, Book LXIII./23.

**Scéna II.** Nymphidius (sám na scéně) pronáší, že zničí Nerona a podpoří Galbu. Přichází Antonius. Nymphidius ho mystifikuje, že Nero uprchnul do Egypta<sup>197</sup> a nabádá ho, že je třeba chopit se situace, spojit se, získat vojáky v Římě pro Galbu a proto jim hodlá Galbovým jménem slíbit velké sumy, o čemž Antonius pochybuje, že to Galba schválí<sup>198</sup>. Antonius (nyní sám na scéně) se domnívá, že Nymphidius zradí Galbu stejně jako Nerona. Při vzpomínce na rivalitu ve vztahu k Poppeai se rozhodne, že ho udá Galbovým agentům.

**Scéna III.** Nero prosí Tigellina, aby jako jeho přítel zůstal s ním. Tigellinus se na něj opácí, že ho nazývá přítelem, jen když je v úzkých a lid volá po Galbovi. Nero svádí všechnu vinu a nenávisť lidí vůči němu na Tigellina a ten raději odejde, aby nemusel padnou s Neronem. Nero se začne litovat a představuje si, jak by to bylo krásné, kdyby Řím ještě jednou shořel<sup>199</sup> a stal se tak jeho pohřebišťem. Přistoupí k němu dva Římané. Nero je nadšený, ale oni, že prý nepřinášejí naději a úlevu, ale rozsudek smrti od senátu – vláčení ulicemi ve vidlici.<sup>200</sup> Nero se prý raději zabije sám. Oba Římané ho k tomu povzbuzují, on je vyzývá, aby ho podpořili svou smrtí.<sup>201</sup> To oni odmítají. Nero však neztrácí naději, dokud nepřijde zpráva, že senát poslal za Neronem oddíly. Nero chce někam utéci, stále otálí se sebevraždou, až teprve když oba Římané naléhají a tvrdí, že nemá žádnou naději, nalehne na svůj meč.<sup>202</sup>

**Scéna IV.** Galba, Antonius, přátelé, Nymphidius svázaný. Galba zabije Nymphidia<sup>203</sup> jako Neronova sluhu.

---

<sup>197</sup> Suetonius zmiňuje, že Nero v rozjitřené situaci na sklonku svého života uvažoval, že by se mohl ucházet alespoň o místodržitelské místo v Egyptě (Životopisy, Kniha VI./47), podle Cassia Diona skutečně uvažoval o útěku do Alexandrie (Roman History, Book LXIII./27).

<sup>198</sup> Galba byl proslulý svou šetrností hraničící až s hrabivostí. Suetonius: Životopisy, Kniha VII. Galba/12, Cassius Dio: Roman History, Book LXIV./2.

<sup>199</sup> Podle Suetonia Nero hned na začátku povstání pomýšlel na množství nesmírně ukrutných opatření, mimo jiné i zapálení města. Suetonius: Životopisy, Kniha VI./43, podobně i Cassius Dio: Roman History, Book LXIII./27.

<sup>200</sup> Tento druh trestu určený senátem Neronovi přesně dokládá Suetonius: Životopisy, Kniha VI./49.

<sup>201</sup> I Suetonius dokládá, že Nero prosil, aby mu někdo k provedení sebevraždy přispěl svým příkladem (Životopisy, Kniha VI./49).

<sup>202</sup> Oba prameny, jak Suetonius tak Cassius Dio, líčí vlastní Neronův skon méně heroicky - proběhl za asistence jeho tajemníka Epaphrodita. Rovněž například nezemřel v Římě, ale v předměstské vile svého propuštěnce Phaóna, kde se ukrýval a několik dní po něm bylo pátráno. Viz Suetonius, Životopisy, Kniha VI./48-49, Cassius Dio: Roman History, Book LXIII./27-29.

<sup>203</sup> Osud Nymphidia je nejasný, Tacitus zmiňuje, že po smrti Nerona „.....usiloval o vládu pro sebe a byl zdolán již při svém pokusu.“ Tacitus: Z dějin císařského Říma, Kniha I./5.



### 4.1.2 Neznámý autor a jeho koncepce

Z uvedených poznámek, ve kterých jsem se z valné části snažila identifikovat zdroje jednotlivých příhod a událostí, je patrné, že autor skutečně dobře znal dochovanou antickou literaturu a že se snažil využít v dramatu i spoustu zdánlivě podružných informací, které z pramenů vytěžil a nějakým způsobem je zakomponovat do svého díla.<sup>204</sup> Podíváme-li se na výše zmíněné klíčové události, zjistíme, že u těch, které zapadají do časového rámce událostí v dramatu líčených, autor zmiňuje všechny a velmi přesně dodržuje jejich chronologickou posloupnost.<sup>205</sup>

Drama počíná v době, kdy Nero je již ženat s Poppaeou Sabinou, tedy v nebo po roce 62 n.l., barvitě zachycuje požár Říma, velký podíl má Pisonovo spiknutí, zmíněna je Senekova, Poppaeina i Petroniova smrt, Vindekovo povstání a nakonec umírá sám Nero. Retrospektivně jsou připomínány dřívější události, jako smrt Britannikova, Agrippinina a Octaviina, je zde dokonce zmíněna Boudicca (v dramatu Bondica), organizátorka protiřímského povstání v Británii v letech 59 – 61 n. l.

Na chronologickou nepřesnost narazíme pouze v případě některých epizodních událostí a drobných příhod, a to především těch, které autor načerpal z díla Cassia Diona. Nejmarkantnějším příkladem je Neronova cesta do Řecka, která se odehrála až v posledním období Neronovy vlády, tedy až po požáru Říma a potrestání spiklenců, a kterou autor umístil v dramatu hned na začátek. Příčina tohoto zásahu do přesnosti v chronologii může tkvět buď ve způsobu autorovy práce s pramennou základnou<sup>206</sup> nebo, a k tomu bych se přikláněla více, může mít čistě „dějový“ původ, tedy má sloužit k vytvoření smysluplného příběhu, který by vyhovoval zásadám dramatického zpracování. Pokud by autor umístil událost tam, kam

---

<sup>204</sup> Já jsem použila k posouzení historické věrohodnosti klíčová díla od tří významných římských historiků (Cornelia Tacita, Gaia Suetonia Tranquillia a Cassia Diona), která byla pro neznámého dramatika zcela nepopíratelně zdrojem jednotlivých událostí děje dramatu, nicméně již jednou výše zmíněný A. H. Bullen, který vydal *The Tragedy of Nero* v *A Collection of Old English Plays, Vol. 1* (1882) zmiňuje ještě další zdroje a to především satiriky Juvenala a Persia, rovněž něco málo z Vergilia apod. Nicméně tyto zdroje sloužily autorovi převážně jako podklady některých výroků, případně veršů, které jsou v dramatu uvedeny, například Neronova vlastní báseň, která se předpokládá být zdrojem parodické parafráze Persiovy, dochované v jeho díle.

<sup>205</sup> Výjimku (která potvrzuje pravidlo), když ve čtvrtém aktu umírá Poppaea dříve než Seneca, nelze považovat za chronologickou nepřesnost, jelikož Seneca umírá hned v následující scéně, takže to lze spíše považovat za scénografickými možnostmi vynucenou okolnost.

<sup>206</sup> Suetonius, který se o cestě do Řecka zmiňuje, nikoli ovšem v těch detailech, které autor použil v dramatu, neřadí ve svých *Životopisech dvanácti císařů* události chronologicky. Cassius Dio, z něhož autor v tomto případě čerpal, události chronologicky řadí, ale je možné, že autor ho nepovažoval za příliš věrohodný zdroj (Cassius Dio žil na přelomu 2. a 3. století n. l., je tedy v porovnání s Tacitem a Suetoniem od Neronovy doby časově nejvzdálenější) a proto ho využíval spíše jako inspirační pramen pro detaily podružných příhod, které pak v dramatu libovolně rozmístil podle vlastního uvážení.

správně patří, tj. mezi potrestání Pisonových spiklenců a Vindekovo povstání, drama by tak v místech, kde má vrcholit, ztrácelo na dynamice. Umístění návratu z řecké cesty a s tím spojeného triumfálního průvodu na začátek dramatu, tak zároveň názorně ozřejmuje divákovi následné argumenty spiklenců vedoucí k jejich osudovému rozhodnutí Nerona zavraždit. Stejně tak například časové „zasunutí“ některých událostí do sebe, jak to vidíme v případě přímé návaznosti Pisonova spiknutí a Vindekova povstání, je zcela běžný a legitimní dramatický prostředek.<sup>207</sup>

V souhrnném pohledu na toto drama se tedy dá říci, že autor se skutečně snažil věrně zobrazit historické události a prezentovat veřejnosti historii tak, jak se podle jeho nejlepšího vědomí v zásadě udála<sup>208</sup>, že se snažil diváka poučit a zároveň i pobavit pikantnostmi a detaily, které s téměř pedantskou pečlivostí vyhledal v antických pramenech. Tam, kde nachází zdroje ve více pramenech a zjišťuje, že tyto prameny si vzájemně protiřečí (a bohužel to nejsou ojedinělé případy), se autor přiklání na stranu Tacita, kterého tudíž pravděpodobně (stejně jako současní historikové) považoval za nejserióznější zdroj.<sup>209</sup> Tacitus mu nejspíše také imponoval svou snahou o objektivní přístup, neboť i on sám si v některých případech protiřečí, což je pokládáno za následek jeho snahy nic nezamlčovat a informovat čtenáře o různých, byť protichůdných výkladech jednotlivých událostí, což v podstatě přesně konvenovalo s ambicemi tehdejších dramatiků postavit proti sobě jednotlivé historické diskurzy. K ostatním zdrojům se pak anonymní autor obrací hlavně pro různé epizodní záležitosti a využívá je pak v závěru dramatu, kde již Tacitovo dílo nemůže být použito.<sup>210</sup>

Přesto však drama není přesnou parafrází antických děl doplněných nezbytnou „vatou“, aby všechno drželo pěkně pohromadě. Z rozboru je patrné, že v některých drobných detailech, které jsou zjistitelné z pramenů a u kterých je dokonce zřejmé, že autor inkriminované pasáže četl, se fakta neshodují, a dále, a to je mnohem významnější, že se v několika významných případech neshoduje autorovo vykreslení charakteru některých postav v dramatu s tím, jak je

---

<sup>207</sup> Viz blíže: Harben, Niloufer: *Twentieth-century English History Plays*, London 1988, str. 5.

<sup>208</sup> Pochopitelně s některými dalšími drobnými invencemi a doplňky, hlavně co se týče postav, jejich vzájemných vztahů a různých detailů, což je ovšem pro vytvoření smysluplného příběhu (v aristotelském slova smyslu odlišnosti historie od historického dramatu) pochopitelné a asi i nezbytné. Příkladem budiž zcela vymyšlený „trojúhelník“ Poppaea, Antonius, Nimphidius, kde autor propojuje postavy tam, kde je nepropojila historie (respektive prameny). Antonius jako vymyšlená postava, Nimphidius postava sice historická, ale podle pramenů, které nezmiňují žádné jeho přímé vazby na ostatní osobnosti, ani jejich vzájemné vztahy, sociálně nezakotvená - autor tedy vytváří vedlejší příběh – příběh rivality mezi Antoniem a Nimphidiem o Poppaeinu přízeň.

<sup>209</sup> Nejmarkantnějším příkladem je samotné Pisonovo spiknutí, které Cassius Dio vůbec nezmiňuje jako Pisonovo, dokonce neuvádí Pisona ani jako jeho člena, nýbrž za hlavní konspirátory považuje Seneku a Faenia Rufa, jednoho z prefektů preatoria (Cassius Dio, *Roman History*, Book LXII./24). Kromě toho Tacitovy *Anály* byly v raném 17. století nejpobláznivějším antickým dílem. Sharpe, Kevin: *Politics and Ideas in Early Stuart England*, London 1989, str. 221.

podáváno právě v těchto pramenech, jmenovitě se jedná především o postavu Pisona a některých dalších spiklenců<sup>211</sup>, a částečně například Poppaei.

Samozřejmě, že není nic neobvyklého, když autor nakládá s charakterem jednotlivých (byť historických) postav tak, jak sám uzná za vhodné a jak to vyhovuje jeho dílu (následující drama budiž toho dokladem), a koneckonců to je právě to, co mne zde bude zajímat na postavě Nerona, nicméně, pokud autor tak úzkostlivě lpí na tom, aby se události v dramatu zobrazované, daly i v některých detailech (včetně Neronových autentických veršů) doložit historicky, je třeba si položit otázku, proč v těchto několika případech *historii* ignoruje.

Postavy v tomto dramatu jsou tradičně rozděleny na *dobré* a *špatné* a i když v rámci tohoto rozdělení některé z nich nepostrádají určitou hlubší charakteristiku jejich povah, tato charakteristika vesměs nepřesahuje rámec této základní dichotomie. Ale právě toto samotné rozdělení, tedy to, které postavy jsou nositeli těch pozitivních hodnot a které těch negativních, je dle mého názoru hlavním nosným pilířem celého dramatu, je to ten hlavní aspekt, pro který bylo celé drama napsáno.

Jak bylo řečeno, již od dob Aristotela se historické drama od historie odlišuje tím, že musí mít příběh, události musí být uspořádány tak, by směřovaly k určitému smysluplnému cíli, aby dohromady vytvářely komplexní, úplný celek. Sympatie pro Pisona a jeho souputníky mohou mít onen „dějový“ původ, spiklenci tvoří hlavní pozitivní protiklad negativním hodnotám zosobněným Neronem a jeho svitou, především Nymphidiem. Otevřené sympatie pro Pisona rovněž představují nový pohled na historické události, alternativní verzi historie, (alternativní od té, kterou nám předkládá Tacitus, ačkoli jeho pohled není zdaleka negativní), verzi, která představuje nový historický diskurz, takový, jaký se jakubovští dramatikové snažili prezentovat na jevištích. Sympatie pro spiklence ale především představují názor, takový, který je součástí každého literárního díla, onu „vyšší (morální) pravdu“, kteréžto v 17. století nikdo neměl za zlé, pokud byla součástí toho, co se běžně pokládalo za historiografii, respektive historii. Je to tedy něco, co přímo souvisí s dobou vzniku dramatu a dlužno podotknout, že tato doba se v dramatu odráží nejen jako celkově vyznívající poselství, ale též

---

<sup>210</sup> Poslední, šestnáctá kniha Tacitových *Análů* se nedochovala v úplnosti.

<sup>211</sup> Krásným příkladem je práce s osobními motivy jednotlivých konspirátorů uvedenými u Tacita a posléze „zušlechtěné“ v dramatu. Například o Lucanových motivech Tacitus píše: „Lucana podněcovaly osobní důvody, protože Nero ze ztřeštěné žárlivosti potlačoval dobrou pověst jeho básní a nedovolil je vydávat a přednášet“ (Letopisy, Kniha XV./49). V dramatu ovšem na Scaevinův argument, že Nero potlačuje jeho básně, Lucan odpoví: „I hate him not for that, My verse shall liue when Neroes body shall be throwne in Tiber,..... I hate him that he is Romes enemie, An enemie to Vertue; sits on high To shame the seate; And in that hate, my life, And blood, Ile mingle on the earth with yours.“ (Akt I.)

v jednotlivých detailech, které mohly asociovat některé dobové skutečnosti a události. O tom však až v příští, páté kapitole nazvané *Historická látka jako prostředek k jinému sdělení*.

Naopak tam, kde se ocitáme čistě na historické půdě, jako například požár Říma a Neronova odpovědnost za něj, tedy něco, co se nevztahuje žádným způsobem k dobové současnosti, ale co je přímou prezentací historické události, autor zachovává objektivitu, nezaujme (opět ve shodě s nejdůvěryhodnějších Tacitem a zároveň v rozporu se Suetoniem a Cassiem Dionem) jednoznačné stanovisko. Nero hrozí možným požárem a potoky krve, je viněn z požáru ostatními postavami, ale jednoznačný rozkaz k zapálení Říma v dramatu nenajdeme. Divák si má sám vybrat, čemu chce věřit, autor pouze parafrázuje, co našel v pramenech, a co kriticky posoudil jako věrohodné, není nutno doplňovat „bílá místa“ a zaujímat stanoviska k ryze historickým aspektům příběhu, což koresponduje se stanoviskem Johna Forda (podporovaným stanoviskem Thomase Hobbese) v jeho dramatu *Perkin Warbeck*, tak jak to bylo popsáno výše, vydaným ovšem až o 10 let později. Zároveň vidíme, že Ivo Kampsem vytyčené tendence týkající se dramatu z anglických dějin, mají v některých ohledech obecnější platnost i co se týče dramát z dějin římských.

## 4.2 The Tragedy of Nero (1675)

### 4.2.1 Děj dramatu versus antické prameny

#### Dějství první

**Scéna I.** Otho<sup>212</sup>, Sylvius<sup>213</sup>, Cyara<sup>214</sup> skryti. Hovoří o vítězství Římanů nad Parthy.<sup>215</sup> Otho haní Neronovu vládu.

---

<sup>212</sup> Historicky doložitelná postava, Neronův důvěrník, předchází manžel Neronovy druhé ženy Poppaei Sabiny, v roce 69 krátce císař.

<sup>213</sup> V „Osobách a obsazení“ uveden jako „Říman“, inspirace může pocházet od Gavia Silvana, účastníka Pisonova spiknutí, viz. Tacitus: Letopisy, Kniha XV./50,60,61,71.

<sup>214</sup> V dramatu parthská princezna, rukojmí na dvoře v Římě, historicky nedoložitelná.

<sup>215</sup> Otho zmiňuje s úctou římského vojevůdce Corbula, historickou postavu, velitele římských vojsk ve válce s Parthskou říší v letech 54 – 63. (např. Tacitus: Letopisy, Kniha XIII./34-39) a smrt parthského prince (krále) Alamandera, který ovšem není historickou postavou, v Parthii v té době vládnul Vologaes I. Otho rovněž chválí římskou taktiku přiblížení se k nepříteli potichu – něco podobného zmiňuje Cassius Dio, ovšem v průběhu bojů při potlačení povstání v Británii, kde velitelem vojska nebyl Corbulo ale Suetonius Paulinus (Roman History, Book LXII./12).

**Scéna II.** Přicházejí Nero, Octavia, Britannicus<sup>216</sup>, Seneca, Drusillus<sup>217</sup>, Piso<sup>218</sup>, Plautus<sup>219</sup>, Agrippina. Cyara (stále ve skrytu) se svěřuje, že miluje Britannika, kterého teď vidí klečet před Neronem. Nero rozčilen odsuzuje k smrti svoji matku. Britannicus i Octavia se jí zastávají. Agrippina Nerona častuje jako tyrana a připomíná jím vynucené krvesmilstvo<sup>220</sup>. Nero neustoupí a trvá na její smrti. Po jejich odchodu zůstávají Piso, Plautus, Mirmilon<sup>221</sup>. Když se ujistí, že jsou sami, debatují o poměrech u dvora. Piso lituje Agrippinu, hodnotí ji jako dobrou císařovnu. Nakonec Piso oznamuje, že odjíždí na venkov.

**Scéna III.** Nero, Otho, Seneca, Drusillus a Agrippina mrtvá. Otho zmiňuje, co kdysi bylo Agrippině předpovězeno: „She said, an antient man bid her beware Of ever seeing you made Emperor; For you, at last, would cause her to be slain: Then let me dye, she said, so he may Reign.“<sup>222</sup> a popisuje její smrt.<sup>223</sup> Nero se cítí volný a chce se prohlásit bohem (Great Julius and Augustus you adore; And why not me who have their very pow'r? To them you daily offer Sacrifice: I am a GOD; my self I Canonize.)<sup>224</sup>, jelikož k tomu má moc i schopnosti -

<sup>216</sup> V „Osobách a obsazení“ uveden jako „true Heire of the Empire“

<sup>217</sup> historicky neidentifikovatelná postava, v „Osobách a obsazení“ uveden jako blíže neurčený Říman.

<sup>218</sup> Vůdce spiknutí v roce 65, v dramatu Poppaein bratr, což je historicky nepodložené.

<sup>219</sup> V „Osobách a obsazeních“ je uveden jako „Říman“, inspirací může, ale nemusí být Rubellius Plautus, po matce z rodu Iuliů, popraven na Neronův rozkaz. Např. Tacitus: Letopisy, Kniha XIV./57-60

<sup>220</sup> This Monster, under Tyrian purple hid,

Did force a passage to his Mother's bed. (Akt I.)

Pasáž má podklad v historických pramenech, které sice nepotvrzují, že by ke smilstvu mezi Neronem a jeho matkou došlo, ale všechny zmiňují, že k tomu byla iniciativa. Suetonius i Cassius Dio tvrdí, že ze strany Nerona, Tacitus naopak, že ze strany jeho matky Agrippiny. Suetonius: Životopisy, Kniha VI./28, Cassius Dio: Roman History, Book LXI./11, Tacitus: Letopisy, Kniha XIV./2, rovněž Kniha XIII./13.

<sup>221</sup> Historicky nedoložitelná postava.

<sup>222</sup> Věštbu dokládá Tacitus: Letopisy, Kniha XIV./9, rovněž Cassius Dio: Roman History, Book LXI./2.

<sup>223</sup> Choice of two deaths, by your command, we gave;

But She cry'd, both; a double death I'll have:

One poys'nous drop, for Heav'n, I would not sell;

Each drop will sink his Soul more deep in Hell.

In her right hand, the Dagger she did hold;

And with her left, she heav'd the Fatal gold,

And drunk the venom off: that being done,

Deep, in her brest, the keen Stiletto run:

With many wounds she made her bosom gay;

Her wounds like flood-gates, did themselves display;

Through which, life ran, in scarlet streams away.“

Zavraždění Agrippiny podle pramenů proběhlo odlišně (srovnej např. Tacitus: Letopisy/Kniha XIV/3 – 10), neboť nebyla přinucena k tomu, aby ukončila svůj život vlastní rukou, jak je to líčeno zde, nicméně i v této interpretaci nalezneme jisté střípky historických faktů, a sice, že Nero se několikrát pokusil nejprve matku otrávit (Tacitus: Letopisy, Kniha XIV./3, Suetonius: Životopisy, Kniha VI./34), a dále fakt, že nakonec byla ubodána četnými ranami. Tacitus: Letopisy, Kniha XIV./8.

<sup>224</sup> Cassius Dio (Roman History, Book LXIII./20) a rovněž tak Suetonius (Životopisy, Kniha VI./21) se zmiňují o Neronově „božském hlasu“, rovněž tak Cassius Dio zmiňuje, že byl pro své „umění“ pěvecké a vozatajské nazýván lidem Apollónem a Herkulem. V souvislosti s jeho mocí a postavením císaře však nic podobného nenacházíme. Legitimita císařské moci v období principátu neměla základ v božském původu této moci, nýbrž stála na mnohem pragmatičtější základě – na svrchovanosti vojenské moci a kumulaci formálně zachovaných republikánských úřadů. Císař byl oficiálně „první mezi rovnými“. Obecně se římscí císařové stávali bohy až po své smrti a Lee, jak dokládá ukázka a rovněž následující Senekova slova („Mongst Gods their Glory shines now

může měnit i pohlaví: „Who but a GOD, like me, could Sexes change? Sporus be witness of my Mighty art; Sporus, now Lady, once Lord of my heart.“<sup>225</sup> Seneca, který mu v tomto odporuje, je za svou drzost poslán do vězení. Nero nadšeně vítá Petronia<sup>226</sup> a nazývá ho jediným, který mu přináší klid. Petronius mu sděluje, že objevil novou krásnou ženu, a opěvuje její krásu a ctnosti a sděluje mu, že je Othonovou ženou. Nero ho posílá, aby ji pro něho získal.<sup>227</sup>

## Dějství druhé

**Scéna I.** Drusillus a neurčitý Říman v rozhovoru označují Nerona jako tyrana a vyzdvihují předky. Říkají, že by se měl najít někdo, kdo tyrana odstraní. Rovněž želí Senekova života, jehož Nero nechal zavraždit.<sup>228</sup> Prosí bohy, aby Nero padnul a oni mohli žít zase bezpečně.

**Scéna II.** Ve ville na venkově Petronius opěvuje krásu a nevinnost Poppei<sup>229</sup> a přesvědčuje Pisona a Othona, že Poppea by měla jít ke dvoru. Otho dvůr nazve neřestným, Piso ho varuje před takovým soudem, aby nebyl prohlášen za zrádce, a posléze odchází. Otho se omlouvá Petroniovi, hádka však rozpláče Poppeu. Petronius prozrazuje divákům, že poradil Neronovi zaměstnat Othona u dvora a přijít na venkov za Poppeou.

**Scéna III.** Octávia varuje Britannika před Neronem, prý usiluje o jeho život, vysmívá se jeho nevinnosti. Britannicus by smrt klidně přijal, ale drží ho zde (na světě) láska ke Cyaře, sestře parthského krále, kterou poznal, když se loni tajně vypravil do Parthské říše. Obšírně popisuje Cyařinu krásu:

---

they are gone. Because, with us, like Stars their virtues shone“), tuto skutečnost bezpochyby dobře věděl. (Dokládá to například Tacitus, Letopisy, Kniha XV./74). Rozdíl je ovšem v tom, že mezi císaři, kteří tento zvyk porušili a požadovali takové pocty již za svého života (na což posléze ostře doplatili) nefiguruje Nero, nýbrž jednalo se o Caligulu a Domitiána (Suetonius: Životopisy, Kniha IV./22, Kniha VIII./Domitian/13).

<sup>225</sup> Stejně jako autor v předchozím dramatu i Nathaniel Lee naráží na Neronův homosexuální sňatek s hochem Sporem doložený u Suetonia (Životopisy, Kniha VI./28,29) i Cassia Diona. (Roman History, Book LXII./28). Doklad nalezneme i u Aurelia Viktora, který navíc přímo zmiňuje „změnu pohlaví“ - „Když Galba přišel, opustili Nerona všichni kromě eunucha, kterého císař kdysi chtěl vykleštěním změnit na ženu.“ (Kniha o císařích, Praha 1975, str. 218), a rovněž *Epitome de Caesaribus*, někdy přisuzované též Aureliu Viktorovi, „.....eunuch Sporus, whom once, after he had been castrated, he (Nero) had tried to transform into a woman;“ <http://www.roman-emperors.org/epitome.htm>

<sup>226</sup> Petronius je v tomto dramatu líčen více jako požitkář a znalec krásy, což částečně koresponduje s tím, jak ho líčí Tacitus (Letopisy, Kniha XVI./18/19).

<sup>227</sup> Záležitost ohledně seznámení Nerona s Poppaeou, ke kterému došlo ovšem ještě před smrtí Agrippiny, má dokonce i u samotného Tacita dvě verze. Jinak to líčí, když popisuje vládu Nerona a jinak, když popisuje život budoucího císaře Othona. Líčení v dramatu může velmi volně vycházet z verze první, nicméně Petronius není zmíněn nikde. Srovnej - Tacitus: Letopisy, Kniha XIII./46 a Tacitus: Z dějin císařského Říma, Kniha I./13

<sup>228</sup> Seneca, jak je známo již z analýzy předchozího dramatu, zemřel mnohem později, až po požáru Říma a Pisonově spiknutí, kromě toho nebyl popraven, jak je to prezentováno v dramatu, nýbrž byl přinucen spáchat sebevraždu.

<sup>229</sup> V tomto dramatu je Poppaea psána jako *Poppea*.

„.....Unlike to Cæsar's was my amorous Doom,,  
I came, I saw, but was my self o'recome.<sup>230</sup>  
It was his Sister, Cyara nam'd, that Royal charming Maid; My soul was rapt with joy,....“

Přichází Cyara, Silvius, Nero a Plautus. Cyara vyzdvihuje Britannikovu vznešenost a vyznává se z lásky a obdivu k němu. Nero se naopak vyznává z nenávisti k Britannikovi a konstatuje, že musí zemřít. Když je pak s Octavií sám, nařizuje jí, aby zabila Britannika ve spánku. Ta to odmítá, tak Nero bratrovu smrt odkládá a probodne jí. Poté odchází. Umírající Octávii nalézá Britannicus, spílá bohům, jak to mohli dopustit a nabízí jim sebe za Octávii.<sup>231</sup> Ta vzpomene Cyaru a umírá. Britannicus je zdrcen žalem.

### Dějství třetí

**Scéna I.** Britannicus chce po smrti milované sestry odejít do Parthie a zemřít před zraky Cyary. Zpívá píseň o Octávii. Přichází Cyara (v přestrojení za chlapce) a Sylvius. Nejprve se Cyara vydává za svého vlastního posla jménem Coralbo a vypráví Britannikovi, jak byla Cyara smutná, když Britannicus opustil Parthii. Britannicus to pochopí tak, že Cyara zemřela žalem, omdlí a Cyara mu tedy odhaluje svou pravou totožnost, nicméně Britannicus se tomu zdráhá uvěřit, jelikož Cyara by přece nikdy nelhala.

**Scéna II.** Na venkově Petronius opět přesvědčuje Poppeu, aby šla s ním ke dvoru. Císař jí prý nabízí vše. Poppea se zaštiťuje ctnostmi, ale je nahlodána. Pisonovi dochází, že Otho byl poslán pryč právě z tohoto důvodu a že Poppea se začíná měnit, že už není taková, jaká bývala. Rozpory vyvrcholí hádkou. Piso je velmi rozčilen, Petronius i Poppea se mu vysmívají a odcházejí. Piso přísahá pomstu. Půjde do Říma a spojí se s Othonem. Jakmile zazní trumpety oznamující příchod Nerona, Piso se rozhodne pro jeho zavraždění („This night he whore's my sister.....Nero shall dye; that vaunting God shall bleed.“) a odchází.<sup>232</sup>

**Scéna III.** Nero opěvuje Poppeinu krásu a vypočítává, co všechno je pro ní ochoten udělat. Poppea nechce uvěřit, že by králové měli takovou moc. Postupně se poddává, zahodí zbožnost a raději ochutná radosti trůnu.<sup>233</sup>

---

<sup>230</sup> Parafráze Caesarova slavného výroku: Vini, vidi, vici.

<sup>231</sup> Historický Britannicus zemřel o 7 let dříve než Octávia.

<sup>232</sup> Pisonovy motivy, který zde na rozdíl od předchozího dramatu a historických pramenů vystupuje jako solitér nikoli jako hlava rozsáhlého spiknutí, jsou i podle Tacita nejasné, jisto je, že neměly původ v jeho vlastní touze po vládě (Letopisy, Kniha XV./49). Motiv pomsty za svedení sestry od počestného způsobu života je ale zcela invencí autora.

<sup>233</sup> Tacitus o Poppaei píše, že „nabývala na Neronovi vlivu zprvu lichotkami a úskoky, předstírajíc, že nemůže odolat vášni a že je Neronovou krásou okouzlena. Když již později císař planul láskou, dělala drahoty,....“ (Letopisy, Kniha XIII./46), ve všem ostatním se však celkový charakter Poppaei v dramatu výrazně odlišuje od antických pramenů. Rovněž tak Poppaea se stala Neronovou milenkou ještě za života Octávie a Agrippiny.

## Dějství čtvrté

**Scéna I.** Britannicus a Cyara (opět přestrojená za chlapce) přicházejí k Neronovi a Poppei. Poppea prosí Nerona, aby Britannika vyslechnul. Ten obviní Nerona z Octaviiny smrti. Nero to popírá, posílá ho pryč, hrozí mu smrtí. Cyara se Britannika zastává, prosí Nerona za jeho život, pochlebuje mu, což ho rozzuří do té míry, že ji zabije. Britannicus zděšen odnáší polomrtvou Cyaru. Poppea je zděšena Neronovou krutostí, ale stejně ho miluje, považuje to za trest, který seslala nebesa za její přelétavost. Nero žádá Petronia, aby něco vymyslel. Ten slibuje, že Britannicus dnešní noc nepřežije.<sup>234</sup>

**Scéna II.** Otho a Piso se přou o skutečnou povahu Poppei. Piso ji má za děvku, Otho ji brání. Bojují spolu. Piso najednou nechce bojovat proti příteli, prohlašuje raději, že Poppea je cudná. Otho nyní chápe, že předtím mluvil pravdu. Začne se litovat. Piso ho povzbudí myšlenkou na pomstu, čehož se Otho hned chytne.<sup>235</sup>

**Scéna III.** Poppea bědující nad ztrátou svých ctností oznamuje Britannikovi, že ho přišla zabít. Britannicus, kterému se mu již nechce žít, když ztratil Cyaru, ji povzbuzuje k činu. Poppea náhle omdlí a když ji Britannicus probere k životu a ona ho nazve svým lékem, je jí okouzlen. Poté vidí ducha Cyary, který ho varuje, aby nechodil dnes do postele. Britannicus ji zapřísahá, aby ho neopouštěla a odchází. Poppea by nyní vše vyměnila za svůj bývalý klid.

**Scéna IV.** Spícího Nerona navštíví Caligulův duch. Připomíná mu, jak byl zabit a jak by zničil Řím a pomstil se všem. Nero ho nazve géniem a chce mu pomoci uskutečnit jeho krutost.<sup>236</sup> Nero vyjadřuje, kolik zloby, vzteku a nenávisti v sobě má. Přichází Drusillus zkrvavený, že prý chátka se vzbouřila a chce zapálit jeho palác. Nero se rozzuří a říká, že na ně použije jejich zbraně – že zapálí Řím. Krev nestačí.<sup>237</sup>

---

<sup>234</sup> Že by Petronius byl zapleten do Britannikovy smrti nelze doložit.

<sup>235</sup> Otho rozhodně nebyl účasten Pisonova spiknutí proti Neronovi, neboť v té době prodléval v Lusitánii, kam byl Neronem po vynuceném zrušení jeho sňatku s Poppaeou odklizen jako místodržitel. Nicméně na druhou stranu v něm rozhodně hlodala myšlenka na pomstu, neboť později, jak píše Suetonius, „jakmile se konečně naskytla příležitost se pomstít, přihlásil se jako první k převratovému podniku Galbovu“. Suetonius: Životopisy, Kniha VII. Otho/3,4.

<sup>236</sup> Cassius Dio píše: Finally he (Nero) lost all shame, dashed to the ground and trampled underfoot all their precepts, and began to follow in the footsteps of Gaius (míněn Caligula). And when he had once concerned a desire to emulate him, he quite surpassed him; for he held it to be one of the obligations of the imperial power not to fall behind anybody else even in the basest deeds. (Roman History, Book LXI./5) O tom, že Nero se Caligulovi obdivoval, se zmiňuje Suetonius ovšem v poněkud jiné souvislosti: „Svého strýce Gáia chválil a jemu se podíval jenom z toho jediného důvodu, že v krátkém čase promrhal obrovské jmění, které po sobě zanechal Tiberius. (Životopisy, Kniha VI./30).

<sup>237</sup> O tom, jak se k faktu, zdali Nero byl či nebyl původcem požáru Říma v roce 65 n. l., staví římstí historikové, jsem se zmínila již u předchozího dramatu, nyní snad jen dodám, že Neronovy motivy zde uvedené nejsou těmito prameny podloženy.



## Dějství páté

**Scéna I.** Britannicus běduje, cítí v sobě oheň. Flavius<sup>238</sup> přináší zprávy z Francie<sup>239</sup>, Britannicus se je už ale nedozví, vzpomíná na mrtvou Octávii a Cyaru a umírá. Přichází Petronius, Burrhus<sup>240</sup> a stráž. Dozvídáme se, že Britannicus vypil otrávené víno. K vraždě se přiznává Burrhus, ale jednal prý na rozkaz. Flavius tasí, srazí Petronia, zabije Burrha a je odzbrojen strážemi.<sup>241</sup>

**Scéna II.** Plautus oznamuje Mirmilonovi zprávu o Vindekově povstání. Císař se prý tomu směje, podceňuje to<sup>242</sup>, a chce je všechny pověsit.<sup>243</sup> Lid se bouří a nazývá ho žhářem. Přichází Nero, Flavius a stráž. Flavius je hrdý, že potrestal Britannikova vraha, Nero se však přiznává, že to on jeho smrt nařídil a přikazuje Flavia upálit. Přichází Petronius se zprávou o povstání ve Španělsku, Galbově svolání císařem, spojení se s Francií, vše proti Neronovi. Nabádá ho, aby podnikl nějaké kroky, Nero to nechává na něm, že on a sám se bude zabývat potěšením.<sup>244</sup> Volá Poppeu.

**Scéna III.** Piso se chvástá svou statečností, že se postavil císaři, Poppea zpytuje svědomí, že se stala císařovnou, je jí jasné, že za to bude pykat, než se tak ale stane, chce si užít, co může. Otho prohlašuje, že jí zabije. Ona se začne kát, vrhne se mu k nohám, vymlouvá se na své mládí. Nechce nic vysvětlovat, chce, aby ji zabil. Piso Othona nabádá, aby to udělal, ten se najednou zdráhá. Přichází Nero. Vidí, že Piso hodlá zabít Poppeu a přikazuje mu, aby zadržel. Piso mu vyhrožuje, aby se ani nepřiblížoval a nakonec rozhodne, že Poppea dnes nezemře, že bude jen krváčet a bodne jí do ruky. Nero je zděšen, snaží se Poppeu zachránit. Nero prosí na kolenou, Piso si vychutnává situaci a nabádá Othona, aby si taky udeřil (do Poppei) – udělá to a Poppea umírá<sup>245</sup>. Nero zuří. Zdrčen žalem a protože se považuje za boha, medituje, jak by jí

<sup>238</sup> V „Osobách a obsazení“ uveden jako přítel Britannikův. Může být míněn vojenský tribun Subrius Flavius, „nejodhodlanější“ (Tacitus: Letopisy, Kniha XV./49) účastník Pisonova spiknutí, ačkoli jeho vztah k Britannikovi je nepodložený. Subrius Flavius byl na Neronův příkaz popraven (Letopisy, Kniha XV./67), Flavius v dramatu bude na Neronův příkaz upálen.

<sup>239</sup> Nesprávně označena římská provincie Galie.

<sup>240</sup> Afranius Burrus (v „Osobách a obsazení“ neuvedený) – velitel císařské tělesné stráže, zemřel však již v roce 62 n.l., „neznámo, zda chorobou či jedem“. Tacitus: Letopisy, Kniha XIV./51.

<sup>241</sup> Celá situace je líčena velmi dramaticky a je kompletně invencí autora.

<sup>242</sup> Neronovu reakci potvrzuje Suetonius: „...ale snesl tu zprávu klidně a bezstarostně, že se bezmála zdálo, jako by se radoval, že získal příležitost právem války vyloupit velmi zámožné provincie.“ (Životopisy, Kniha VI./40), podle Cassia Diona byl Nero „far from showing any grief“ (Roman History, Book LVIII./26)

<sup>243</sup> Suetonius píše, že Nero „hned na začátku povstání pomýšlel prý na množství opatření nesmírně ukrutných,“ například že chtěl „všechny Galy žijící v Římě povraždit,....“ Životopisy, Kniha VI./43.

<sup>244</sup> Podle Suetonia se Nero, jakmile dozvěděl o Galbově odpadnutí zhroutil do bezvědomí (Životopisy, Kniha VI./42), podle Cassia Diona „fell into great fear“ (Roman History, Book LXIII./27), nicméně autorem naznačovaná Neronova lehkovážnost je také doložitelná, vztahuje se však spíše k době těsně po Vindekově povstání, tedy předtím, než se dozvěděl o Galbově svolání císařem. Viz Cassius Dio: Roman History, Book LXIII./26.

<sup>245</sup> Poppaea zemřela Neronovou rukou o tři roky dříve, tedy v roce 65 n. l.

mohl vrátit život. Přichází posel se zprávou, že sem míří Galba, již prohlášený císařem, a že senát Nerona zradil, a nabádá ho, aby utekl. Petronius se prý snažil vzbouřence utišit, ale marně, následně přichází probodnut. Nero se ho jako věrného přítele ptá na radu, Petronius mu radí, aby spáchal sebevraždu<sup>246</sup> a sám umírá<sup>247</sup>. Nero vyzývá bohy a sám se zabije (způsob smrti není přesně vyjádřen).

Přichází Otho, Piso<sup>248</sup> a doprovod. Jásají nad tyranovou smrtí a chtějí na foru slíbit dary ve jménu nového císaře Galby.

#### 4.2.2 Nathaniel Lee a jeho koncepce

Podíváme-li se na výše vymezené klíčové události v Neronově vládě, zjistíme, že počínaje Agrippininou smrtí se v dramatu vyskytují všechny. Zajímavé ovšem je, jak je zde nakládáno s jejich chronologickým pořádkem, jelikož ten je přesně a přehledně pro každého zjistitelný z Tacita, ale Nathaniel Lee ho prostě ignoruje. A tak se Britannicus mstí za smrt Octávie, která ve skutečnosti zemřela až 7 let po něm, Piso, kterého zpupnost proti Neronovi stála život, v dramatu přežívá a s ostatními oslavuje jeho smrt. Tolik nejkřiklavější případy. Samozřejmě i smrt Burrova, Petroniova a Seneky není zařazena chronologicky tam, kam by měla být a rovněž způsob a příčiny jsou jiné.

Rovněž charaktery jednotlivých postav jsou vylíčeny tak, že pro to není historický podklad, někdy jsou dokonce přímo v rozporu s „tradičním“ pojetím, majícím původ u římských historiků.<sup>249</sup>

Autorovy zdroje a jeho práce s nimi se jeví na první pohled jako jedna velká záhada. V podstatě se dá říci, že nelze stoprocentně doložit jedinou ukázkou, že by autor naše tři antické historiky skutečně četl, střípky doložitelných informací mohl získat odkudkoliv, klidně i zprostředkovaně, mohl mu je prostě někdo sdělit nebo to mohlo být „obecně známo“, či mu mohly „utkvět v hlavě“ z dob jeho studií v Cambridge<sup>250</sup>. Rovněž jistých „znaností“

---

<sup>246</sup> „My counsel is, you by your own hand bleed; The Senate has some base poor death decreed.“ Rozhodnutí senátu o Neronově smrti a jejím mrzkém způsobu dokládá Suetonius (Životopisy, Kniha VI./49), rovněž viz předchozí drama.

<sup>247</sup> Historický Petronius zemřel o dva roky dříve (66 n. l.) sebevraždou.

<sup>248</sup> Piso Nerona nepřežil, zemřel v roce 65 n. l.

<sup>249</sup> Za všechny jmenujme Agrippinu, která je v dramatu Pisonem označena jako „The good Empress“ (Akt. I.).

<sup>250</sup> Na Tacita či Diona ukazují zmínka o Corbulovi a o věštbě týkající se osudu Agrippiny, na druhou stranu většinu ostatních informací zprostředkovaných Tacitem drama svým dějem nejen nerespektuje, ale přímo popírá.

mohl nabýt z předchozího dramatu z roku 1624, nebo též dramatu oxfordského lékaře Matthewa Gwinna *Nero* z roku 1603, psaného v latině. Nejpravděpodobnější se ovšem zdá, že Nathaniel Lee použil jako zdroj pro detailnější informace (především Sporovu změnu pohlaví, případně Neronův sexuální vztah s matkou) knihy pozdně římských historiků, jako například *Knihu o císařích* (*Liber de Caesaribus*) od Aurelia Viktora nebo rovněž jemu někdy přisuzované *Epitome de Caesaribus*, případně další práce (jako např. knihy historika Eutropia), které se používaly po celá staletí jako učebnice.

To, z čeho všeho Nathaniel Lee svoje informace čerpal, není ovšem zase až tak důležité. Podstatné je, položit si otázku, proč napsal toto drama způsobem jakým ho napsal, proč ztvárnil historické téma právě tímto historií nerespektujícím způsobem, nebo historií respektujícím jen částečně. Odpověď na tuto otázku se může pohybovat v rozmezí dvou zcela odlišných extrémních variant, a to mezi Leeovou nedostatečnou znalostí historických reálií a nezájmem tyto reálie poznat, až po zcela záměrné překroucení historických faktů a to ve prospěch nějakého jiného cíle, který si autor kladl. Tento cíl pak může vycházet buďto z obecné tendence vývoje tehdejšího dramatu nebo též čistě z iniciativy samotného autora.<sup>251</sup>

I přes značně kontroverzní Leeovu osobnost, jeho alkoholismus, záchvaty nepřičetnosti i celkově bohémský způsob života, se přesto domnívám, že u autora převládl „záměr“ nad „neznalostí“<sup>252</sup> (i když tyto dva termíny se v podstatě vzájemně nevylučují). Záměrem autora podle mne rozhodně nebylo dát divákovi důkladnou lekci v historii, ale především ho pobavit a to platí i v případě, že by drama vykazovalo zcela jasné paralely směřující k dobové současnosti, čili k tzv. aktualizaci tématu, politizaci apod. (o tom blíže v následující kapitole 5.2). Kauzalita dějinná je zde nahrazena kauzalitou na čistě personální bázi (podobně jako i v jiných Leeových hrách), na mezi hlavními aktéry vyhrocených vztazích, jejichž povaha je nedoložitelná prameny. Hlavní hnací silou většiny akcí v dramatu je pomsta (revenge). Nero zapálí Řím jako pomstu chátře, která chce zapálit jeho palác. Piso se rozhodne zabít Nerona

---

Odkaz na Caligulu je zmíněn u Suetonia i Cassia Diona a tak bychom mohli pokračovat, nicméně nikdy se neobjevuje přímo pasáž, o které bychom mohli říci, že je parafrází nebo doslovnou citací z díla Tacita, Suetonia nebo Diona, tak jako tomu bylo u předchozího dramatu.

<sup>251</sup> Např. v roce 1977 obhajoval David Scott Kastan ve svém článku *Nero and the Politics of Nathaniel Lee* zcela zřetelně linii autorova „jasného záměru“ a sice tím, že Lee podle něj využil příhodnosti jmen Britannika a Británie, aby na osudu Neronova nevlastního bratra zobrazil osud celého britského národa. Kastan tím oponuje předcházejícím názorům jako například Williama Van Lennapa, který v roce 1933 vyslovil beznadějný závěr, že Nathaniel Lee „could scarcely deal with historical facts and misrepresent them more completely.“ *The Life and Works of Nathaniel Lee Dramatist* (dissertation), Harvard University, 1933, str. 72 – citováno podle: Kastan, David Scott: *Nero and the Politics of Nathaniel Lee*. In: *Papers on Language and Literature*, r. 13, č. 2 (1977), str. 131.

<sup>252</sup> Lee totiž občas překvapí některými detailnějšími znalostmi římských reálií, jako například, že římscí císařové se stávali bohy až po své smrti, jak to již bylo zmíněno v komentovaných poznámkách k dramatu.

ve jménu pomsty za svedení jeho sestry Poppaei. Britannicus se mstí za smrt Octávie a Cyary. Flavius pak následně mstí smrt Britannikovu.

Leeova dramata (minimálně ta napsaná do roku 1676), včetně prvotiny *The Tragedy of Nero*, jsou obvykle považována za typické produkty své doby, představitele toho, co nazýváme *heroické drama*.<sup>253</sup> Nicméně tento motiv pomsty je typický spíše pro tzv. *revenge tragedy*, rozšířenou o několik desetiletí dříve v období alžbětinském nebo jakubovském. Pomsta spojená s násilím přímo na jevišti<sup>254</sup> a vyhrocené svižně „akční“ dramatické situace jsou podle mne to, co činilo tuto hru divácky atraktivní. Motiv pomsty je rovněž právě to, co drží tento příběh pohromadě a dává mu jakýsi vnitřní smysl.

Pokud Lee zabrousil do historických pramenů, vylovil z nich hlavně již výše zmíněné pikantnosti, např. z Neronova sexuálního života, jejichž věrohodnost dnes většina historiků považuje za přinejmenším diskutabilní, ale jež jsou právě a přesně tím lákadlem, které přitáhne diváka. Leeovo drama má, dle mého názoru, vlastně paradoxně navzdory všem specifickým a menšinovému charakteru restauračního divadla znaky produktu typického pro tzv. masovou kulturu.

Stejně to platí i o postavách. Vzhledem k tomu, co již bylo napsáno výše (kapitola 3.2) o jednoduchosti a typizaci a až afektované přepjatosti reakcí jednotlivých postav restaurační tragédie, je zcela zřetelné, že tato charakteristika je platná i pro toto drama. Všechny postavy (snad až na Petronia<sup>255</sup>) jsou zmítány vášněmi, zlobou, láskou, vše dohnáno až do extrémů.

---

<sup>253</sup> Bonamy Dobrée píše „Lee is, one may fairly say, the most completely „heroic“ of all the outstanding heroic writers“ (Restoration Tragedy 1660 – 1720, Oxford 1966, str. 111), Wm. E. Bohn píše, že forma Leeových dramát je bezesporu heroická, nicméně se domnívá, že „spirit is something new – or rather something old (minéno alžbětinské drama)“. Jeho první hra (minéno *Nero*) je podle něj „wildly incoherent“, druhé a třetí drama (Gloriana a Sophonisba – obě z roku 1676) ukazují tendenci pracovat v limitech daných heroickou formou, jeho čtvrté drama (The Rival Queens – 1677) naznačuje již zřetelný odklon od všeho heroického. (The Decline of the English Heroic Drama, In: Modern Language Notes, Vol. 24. No. 2, str. 51 – 52). Naopak Allardyce Nicoll se domnívá, že Lee se přikláněl k heroické tradici i později (He was not only one of the chief of the rime-heroic dramatists, but he carried on the heroic tradition into his blank verse plays.) History of English Drama 1660 – 1900, volume 1. - Restoration Drama 1660 – 1700, Cambridge 1965, str. 148.

<sup>254</sup> V samotném prologu ke hře se dočteme: „....A bloody fatal Play you'll see to night, I vow to Gad, 'thas put me in a fright.....“ Lee si v násilí ve svých hrách obzvláště liboval, navazoval tím svým způsobem na dílo Johna Webstera. Jeho hry nikdy nekončí jako „pohádka“. Allardyce Nicoll k tomu píše: „Lee was not the kind of man to love tragi-comic endings to his plays, and accordingly we find that the stage at the close of every fifth act is literally strewn with corpses.“ Nicoll, Allardyce: A History of English Drama 1660 – 1900, Volume I. – Restoration Drama 1660 – 1700, Cambridge 1965, str. 123.

<sup>255</sup> Petronius je zvláštní postava, jelikož nepodléhá vášním, tak jako všichni ostatní. Kromě toho na Petroniovi je velmi dobře patrné, jak restaurace oceňovala ušlechtilé vlastnosti, jako v tomto případě věrnost. Petronius zde věrně slouží Neronovi do hořkého konce a položí za něj dokonce život. Věrnost jako hodnota je tedy cennější, než racionální důvody a Petronius je zde oceňován právě pro tuto vlastnost a to i přesto, že je věrný právě někomu jako *Nero*, který takové věrnosti není ani hoden. Toto příkře kontrastuje s předchozím dramatem, kde je Neronovým nejbližším přísluhovačem Tigellinus, který ho ale na konci zradí a chová se tedy jako klasický oportunista, jinými slovy naprosto mu chybějí ony ušlechtilé vlastnosti, které zde projeví v závěru Petronius. Příznačná je v podstatě už samotná rozdílná volba Neronova nejbližšího nohsleda u obou autorů v obou

Postavy neprochází žádným zásadním vývojem a stejně jako v předchozím dramatu jsou vesměs diferencovány na kladné a záporné (občas s drobnými přesahy), nicméně rozdělení v sobě nenese téměř žádné znaky autorova „výzkumu“ na základě historických pramenů. Některé z nich tak mohou být produktem obecně přijímaného stereotypu, ale podle mne to rozhodně neplatí zcela bezvýhradně, protože kromě toho, že jistou roli zde hraje rovněž i ona vnitřní logika a komplexnost příběhu dramatu jako takového, jsou zde ještě nám neznámé a těžko odhalitelné autorovy momentální pohnutky a rovněž předloha v dobových osobnostech společenského a politického života není zanedbatelná.

Celkově vzato, když drama takto srovnáme s historickými prameny, činí dle mého názoru dojem, že jde jaksi záměrně „proti historii“.

### 4.3 Komparace a interpretace

V prvním dramatu z roku 1624 vystupuje celkem 16 postav podle jména<sup>256</sup>, z nichž 13 je historicky doložitelných. Ty tři, které doložitelné nejsou, hrají v dramatu podružnou, nedůležitou roli. I v Leeově dramatu vystupuje celkem 16 postav, všechny podle jména, 9 je plně identifikovatelných, tři je částečně možné identifikovat s historickými postavami (Plautus, Silvius, Flavius) a čtyři postavy jsou vymyšlené (Drusillus, Mirmilon, Cyara, Syllana), přičemž jedna z nich – Cyara – hraje v dramatu důležitou roli.

I když je již z toho, co bylo řečeno v předchozích kapitolách, zcela patrné, k jakým výsledkům při vzájemné komparaci obou dramát z hlediska pramenné základny asi dospějeme, seřadila jsem pro zpřesnění a přehlednost základní údaje do následujících tabulek.

---

dramatech, neboť Tigellinus je tradičně prameny hodnocen jako padouch, zatímco pro Petronia Tacitus sympatie nachází, kromě toho byl v raném novověku znám i jako literární osobnost, a to velmi oblíbená.

<sup>256</sup> Míněno, že do výčtu nezapočítávám postavy typu: žena, muž, Říman, centurio apod.

Akt	Sc.	Hlavní téma dialogů	KU	DS	PZ	FR	CHR	Podíl scény na celkovém obsahu v %
I.	1.	Petronius a Antonius diskutují poměry na dvoře a charakter Poppaei			1			3,9
	2.	Římané diskutují o Neronově triumfu		*	9		DR1 <sub>257</sub>	2,6
	3.	Nero, Tigellinus a Poppaea probírají Neronova vítězství			2	DR1 DR	DR1	3,8
	4.	Budoucí spiklenci vypočítávají Neronovy zločiny a vybízejí k jeho zavraždění	*	*	2	DR1	DR1	6,5
II.	1.	Antonius řeší svůj osobní vztah k Poppaei, nejprve s ní a posléze s Petroniem						4,6
	2.	Nero diskutuje s ostatními své umělecké i jiné schopnosti		½	4		DR1 DR2 <sub>258</sub>	7,3
	3.	Spiklenci se domlouvají na zavraždění Nerona	*	*	3			7,6
III.	1.	Poppaea s Nimphidiem diskutuje Neronovo vystoupení v divadle			4			3,7
	2.	Nero se svými nohsledy diskutuje svoje vystoupení v divadle a jak se kdo při něm choval		*	2		DR3 <sub>259</sub>	4,9
	3.	Seneca a Petronius hovoří o Neronových praktikách při soutěžích, začíná požár Říma	*	½	4			4,5
	4.	Nero zpívá o požáru Troje, dozvídá se, že hoří jeho palác	*	*	2			4,8
	5.	Scaevinus se připravuje na zavraždění Nerona	*	*	5			3,6
IV.	1.	Melichus prozrazuje spiknutí Neronovi	*	*	3	DR4 <sub>260</sub> DR	DR4	5,5
	2.	Zrazení spiklenci debatují o vznešenosti svého cíle, Piso páchá sebevraždu	*		1			4,8
	3.	Nimphidius a Scaevinus vedou dialog o Neronovi a jeho vládě	*		1			3,9
	4.	Nero se vypořádává se spiklenci, Poppaea umírá	*	*	3	DR		3,9
	5.	Seneca páchá sebevraždu	*	*	2			2,1
	6.	Petronius diskutuje s Antoniem o smyslu života a páchá sebevraždu	*	*	1	DR		5,7
V.	1.	Nero se dozvídá o Vindekově povstání a Galbově provolání císařem	*	*	4			6,3

<sup>257</sup> DR1 – Neronův návrat z cesty do Řecka. Okolnosti z něj vyplývající se promítají i do následujících scén, kde jsem tudíž použila stejné označení DR1.

<sup>258</sup> Příhoda s filozofem Cornutem, odehrávající se podle Cassia Diona až mnohem později.

<sup>259</sup> Příhoda s Vespasiánem, ke které došlo podle Tacita až mnohem později.

<sup>260</sup> Neronův sňatek se Sporem, o kterém se dovídáme z úst Poppaei, která však v době, kdy ke sňatku došlo, již nežila.

2.	Nimphidius hodlá zradit Nerona, Antonius si s ním chce vyřídit účty.			1			3,0
3.	Nero, opuštěný, dozvídá se o rozsudku, páchá sebevraždu	*	*	2	DR		6,2
4.	Přijíždí Galba, zabíjí Nimphidia		*				0,8

Tabulka č. 3: Míra historické autenticity v *The Tragedy of Nero*, 1624

Vysvětlivky (platí i pro tabulku č. 4):

KU - Scény obsahující tzv. „klíčovou událost“, které byly vytyčeny na začátku kapitoly.

DS - doložitelnost scény; tzn. že víme nebo můžeme pádně předpokládat, že se scéna nebo její část (označeno jako ½) skutečně odehrála, byť nemůžeme doložit, že přímo tím způsobem, jak je to v dramatu líčeno.

PZ - pramenný základ, u kterého můžeme zcela nebo částečně identifikovat zdroj. Čísla v tabulce odpovídají procentuálnímu podílu tohoto základu: 1: 1 – 10 %, 2: 11 – 20 %, 3: 21 – 30 %, 4: 31 – 40 %, 5: 41 – 50 %, 6: 51 – 60 %, 7: 61 – 70 %, 8: 71 – 80 %, 9: 81 – 90 %.

FR - faktografický rozpor; ZR – rozpor zásadního charakteru, tzn. že se vztahuje ke „klíčové události“ a pozměňuje ji zásadním způsobem; DR – drobný rozpor podružného charakteru vztahující se buď k událostem neoznačeným jako „klíčové“ nebo nepozměňující klíčové události zásadním způsobem.

CHR - chronologický rozpor; ZR – rozpor zásadního charakteru, tzn. že se vztahuje ke „klíčové události“; DR – drobný rozpor podružného charakteru vztahující se k událostem neoznačeným jako „klíčové“. Některé rozpory, zvláště ty, které se „přelévají“ do více scén nebo které jsou obojího charakteru jsem označila pořadovým číslem a konkretizuji je zde v poznámkách. Ty neoznačené jsou natolik pramalého významu, že konkretizaci považuji za bezpředmětnou.

Vidíme, že z 22 scén prvního dramatu jich 13 obsahuje události, které byly v úvodu zařazeny mezi tzv. klíčové okamžiky, z toho 7 přímo pojednává nebo jinak souvisí s Pisonovým spiknutím – celkově tato událost v dramatu zabírá asi 36 %, přičemž připočteme-li k tomu i scény pojednávající o sebevraždě Senekově a Petroniově, které byly přímými důsledky spiknutí, bude podíl činit dokonce téměř 44 % textu dramatu.

Ačkoli všechny scény jsou invencí autora, u 13ti z nich a u dvou částečně můžeme předpokládat, že se skutečně udály, i když pochopitelně nemůžeme tvrdit, že přesně tak, jak jsou v dramatu líčeny. Ve 20 scénách nalézáme větší či menší přímý pramenný základ, to znamená, že obsahují informace, u kterých můžeme přímo identifikovat zdroj. Celkový podíl těchto přímo identifikovatelných pasáží pak činí něco mezi 10 – 20 % textu dramatu.

Drobné rozpory faktografického i chronologického rázu (tzn. kdy se, co, případně komu a za jakých okolností přihodilo, tedy nikoli charakteru postav apod.) nacházíme v dramatu rovněž, ale nemají zásadní význam, netýkají se podstaty klíčových událostí jako takových a mohou být rovněž způsobeny i odlišnou interpretací pramenů, překladem apod. Scény, které nemají přímou souvislost s prameny, nejsou s nimi v nesouladu.

Po Pisonově spiknutí jsou druhým nejvýraznějším motivem v dramatu Neronovy umělecké, popřípadě sportovní<sup>261</sup> sklony – scény, které se tímto zabývají, mají dohromady asi 27procentní podíl v textu dramatu. Připočteme-li scény požáru Říma a závěrečné scény

<sup>261</sup> míněno ježdění vozatajských závodů

Neronova pádu, zbude nám něco kolem 8 % - ty jsou vyplněny vzájemným vztahem postav Nymphidia, Antonia a Poppaei, který je kompletně invencí autora.

Analýzu Leeova dramatu shrnuje následující tabulka.

Akt	Sc.	Hlavní téma dialogů	KU	DS	PZ	FP	CHP	Podíl scény na celkovém obsahu v %
I.	1.	Cyara a Otho připomínají válku s Parthy, Otho haní Nerona.			2	DR		3,0
	2.	Nero odsuzuje Agrippinu, konflikt s Britannikem, kritika dvorských poměrů	*		1	ZR1 <sub>262</sub> ZR2 <sub>263</sub>	ZR1	8,3
	3.	Nero se prohlašuje bohem, konflikt se Senekou, Petronius má pro Nerona „nový objev“		½	2	ZR2		8,9
II.	1.	Římané kritizují poměry a Nerona za Senekovu smrt	*			ZR3 <sub>264</sub>	ZR3	1,7
	2.	Petronius přes odpor Pisona a Othona láká Poppaeu ke dvoru					DR1 <sub>265</sub>	2,6
	3.	Pokračuje konflikt mezi Neronem a Britannikem, jemuž padne za oběť Octávie	*			ZR4 <sub>266</sub>	ZR1	11,1
III.	1.	Britannicus a Cyara se vyznávají ze vzájemného obdivu a lásky						7,9
	2.	Petronius získává Poppaeu pro Nerona, Piso se rozhodne pro jeho zavraždění	*				DR1	6,7
	3.	Nero získává Poppaeu		*			DR1	6,1
IV.	1.	Pokračuje konflikt mezi Neronem a Britannikem, obětí se stává Cyara				ZR1	ZR1	7,9
	2.	Otho a Piso se přou o Poppaein charakter, dohodnou se na pomstě	*			DR2 <sub>267</sub>		2,8
	3.	Britannicus a Poppaea se spřátelí				ZR1	ZR1	4,8
	4.	Caligulův duch navštíví Nerona, začíná požár Říma	*	½	1	DR		3,8
V.	1.	Smrt Britannikova	*			ZR1 ZR5 <sub>268</sub>	ZR1 ZR5	6,0
	2.	Nero se dozvídá o Vindekově povstání a Galbově provolání císařem	*	*	2			3,0

<sup>262</sup> ZR1 - V době smrti Agrippiny byl již Britannicus mrtvý, nemohl se jí tudíž zastávat, stejně jako se nemohl později zastávat Octávie a mstít se za její smrt, seznámit se s Poppaeou apod.

<sup>263</sup> ZR2 – Způsob smrti Agrippiny byl zcela odlišný.

<sup>264</sup> ZR3 – Způsob a doba Senekovy smrti neodpovídají pramenům.

<sup>265</sup> DR1 – Nero se s Poppaeou seznámil ještě před smrtí Agrippiny a později ji získal za svou milenkou, ale ještě před smrtí Octávie.

<sup>266</sup> ZR4 – Způsob Octaviiny smrti neodpovídá pramenům.

<sup>267</sup> DR2 – Otho v této době prodléval v Lusitánii, nemohl tedy s Pisonem zosnovat pomstu.

<sup>268</sup> ZR5 – Burrus byl v této době již dávno po smrti a nebyl zabit Flaviem jako v dramatu.



	3.	Piso a Otho zabijí Poppaeu, Nero páchá sebevraždu, Galba přijíždí.	*	½	1	ZR6 <sup>269</sup> ZR7 ZR8 DR	ZR7 <sup>270</sup> ZR8 <sup>271</sup>	15,4
--	----	--------------------------------------------------------------------	---	---	---	----------------------------------------	------------------------------------------	------

Tabulka č. 4: Míra historické autenticity v *The Tragedy of Nero*, 1675 (na tuto tabulku se vztahují stejné vysvětlivky jako na tabulku č. 3)

Všech 16 scén Leeova dramatu je zcela a kompletně invencí autora, přičemž pouze u dvou scén a u třech částečně můžeme předpokládat, že se skutečně udály, i když opět to neznamená, že přesně tak, jak je to v dramatu líčeno. 9 scén v sobě zahrnuje události zařazené mezi klíčové, z čehož pouze závěrečná Neronova smrt a Vindekovo povstání nejdou ruku v ruce se závažnými faktografickými a chronologickými rozpory.

Přímo identifikovatelný pramenný základ nalézáme v celkem 6 scénách na začátku a na konci dramatu, přičemž celkový podíl těchto pasáží nepřekročí 4 % textu. Zde je ovšem tuto identifikaci třeba brát s jistou rezervou, jelikož v dramatu stěží najdeme místo, kde bychom mohli určit zdroj na sto procent, tak jako tomu je u dramatu předchozího.

Drobných rozporů s prameny, tj. takových, které se nevztahují ke klíčovým událostem, není mnoho, což je právě důsledek autorova výrazného odklonu od pramenné základny. Lee se totiž v detailech svých zápletek natolik odklání od toho, o čem pojednávají naše tři klasické zdroje, že ačkoli je velmi nepravděpodobné, že by to, co popisuje, byla „pravda“, přímo popřít to nelze.

Jinak je tomu ovšem pokud se zaměříme na klíčové události a z nich vyplývající závažné rozpory s prameny, které nacházíme v 9 scénách, a to jak faktografického, tak chronologického charakteru.

Pokud se zaměříme na to, jaké téma je nejvíce akcentováno, nenajdeme tak jednoznačnou odpověď jako u předchozího dramatu. Asi 33 % zabírají scény, ve kterých Nero přichází do konfliktu s Britannikem, případně dalšími postavami. Stejný podíl pak patří scénám řešícím Poppaeino „povýšení“, respektive morální úpadek. Sem patří scény, ve kterých se Piso rozhodne pro Neronovo zavraždění, což ovšem stěží můžeme označit jako Pisonovo „spiknutí“, jelikož toto rozhodnutí proběhne v jednom okamžiku a dále už neprobíhají žádné „přípravy“ apod. V závěru dramatu pak Piso (s Othonem) miní zabít a taky zabije Poppaeu a nikoli Nerona.

<sup>269</sup> ZR6 – Poppaea zemřela rukou Neronovou a ne Pisonovou a Othonovou jako v dramatu.

<sup>270</sup> ZR7 – Piso nepřežil Nerona.

<sup>271</sup> ZR8 – Způsob a doba smrti Petronia neodpovídá pramenům.

Porovnáme-li tedy tato dvě dramata z hlediska nakládání s historickou látkou, vidíme, že se liší naprosto zásadním způsobem. Anonymní autor prvního dramatu ctí historické prameny, dodržuje (alespoň v klíčových událostech) chronologii, nezaujímá jednoznačné stanovisko k zásadní historické události, pokud má pocit, že prameny v tomto směru nehovoří zcela jasně, a to co sám on do dramatu vkládá, je příběh a vlastní hodnocení událostí z hlediska morálního, tím, že vyjadřuje sympatie či antipatie těm či oněm postavám. Jeho pojetí naplňuje (či možná dokonce i převyšuje) ambice dobových dramatiků psát „skutečnou historii“ a velmi dobře splňuje i veškerá očekávání, která na historické drama, co se faktografie týče, klade moderní doba.

Nathaniel Lee na druhé straně přináší rovněž příběh, rovněž vlastní morální hodnocení, ale fakty manipuluje tak, aby maximálně podporovaly jeho záměry. Otázkou ovšem zůstává: Jaké vlastně byly jeho záměry? Proč se jeho pojetí historického tématu tak liší od historie, jak ji známe (a nejspíš i Nathaniel Lee znal) z antických pramenů?

Bonamy Dobrée, která zkoumá Leeovy hry z pohledu literárního vědce,<sup>272</sup> je charakterizuje nejprve s mírným despektem jako plné násilí a nekonečných přílivů prázdných slov a frází, demonstrující vášeň v její plné čistotě, beze stopy rozumového úsudku, všechny postavy jsou v podstatě šílenci a to i když nejsou přímo „pomatení“.<sup>273</sup> Přesto na druhé straně uznává, že tyto hry mají cosi do sebe. Jsou dobře strukturované, mají dobrý smysl pro detail a všechno to běsnění a násilí „proslovy plné proudící krve za doprovodu skřípajících zubů“ mají jisté opodstatnění. Je to všechno jeden kompaktní celek. Podle Dobrée byl Lee zastáncem toho, co ona nazývá „vyšším uměním“, něčím, co stojí proti tomu, aby umění bylo pouhým zpodobněním života. Na podporu svého tvrzení uvádí pasáž z věnování hry *Lucius Junius Brutus* (1680), kde Lee napsal:

The poet must elevate his fancy with the mightiest imagination; he must run back so many hundred years, take a just prospect of those times, without the least thought of ours; for, if his eye should swerve so low, his muse will grow giddy with the vastness of the distance, fall at once, and for ever lose the majesty of the first design.

Ve svém úsilí tak prý Lee neváhá pozměnit fakta, pokud se mu to hodí do příběhu.

---

<sup>272</sup> Dobrée, Bonamy: *Restoration Tragedy 1660 – 1720*. Oxford 1966, str. 110 – 131.

Ačkoli drama nemůže být zcela odlišné od reality, rozdíl mezi uměním a životem (čili realitou) existuje. V díle skutečného mistra se ale symboly a realita prolínají zcela přirozeně a i když rozdíl mezi uměním a životem je zřejmý, nesmí být zřejmá přesná hranice tohoto rozdílu. A to je právě to, v čem podle Dobrée Nathaniel Lee absolutně neuspěl, neboť jeho hry nemají s životem nic společného, ačkoli on sám je bezesporu zamýšlel jako symbolické vyjádření reality.

Naproti tomu například již jednou zmíněný David Scott Kastan zastává ryze politickou linii. Demonstruje na příkladě *Britannika*, že Lee se rozhodl odklonit od známých faktů proto, aby využil příhodnost jeho jména s Británií a na jeho postavě tak mohl demonstrovat neblahý osud celé země. Domnívá se, že Leeův přístup k historickým faktům v podstatě reflektuje převládající koncepci v historiografii sedmnáctého století, která vidí hlavní smysl historie v její schopnosti sloužit jako zrcadlo pro přítomnost poskytováním vhodných paralel z minulosti.<sup>274</sup>

Pochopitelně na hru můžeme pohlížet i zcela prozaičtěji, můžeme ji považovat za produkt doby a dobového vkusu. Lee byl profesionální dramatik, respektive touto hrou se právě pokoušel se jím stát, každopádně divadlo bylo jeho živobytí, což kontrastuje s (v této době také velmi častou) literární činností některých aristokratů, pro které bylo psaní dramatu pouhou kratochvílí.<sup>275</sup> Lee se snažil maximálně vyhovět vkusu diváků, vytvořit heroickou tragédii (se všemi charakteristikami jak byly popsány v kapitole 3.2), která by zaujala leckdy neukázněné publikum, proto všechno to bombastické přehánění, svižné akční scény, vraždění přímo na jevišti, děj jakoby ani nebyl důležitý, stejně ho možná ani nikdo bedlivě nesledoval. Podstatná byla romantická zápleтка, láska a nenávist – to všechno v dramatu najdeme.

Je tedy ignorance historických faktů vedlejším produktem dobového uměleckého vyjádření, charakterizovaného v tomto případě ideálem *vyššího umění* nebo mají rozpory v jednotlivých faktech svůj přesný účel ve vyjádření konkrétní politické myšlenky nebo je Leeovo dílo prostě jen dobovou komerční záležitostí, kde požadavek na historickou hodnověrnost stojí až na posledním místě?

I když je poslední varianta více než pravděpodobná a první dvě nelze zavrhnout rovněž, přesto když se na tyto *rozpory* podíváme komplexněji, jde dle mého názoru, o něco více.

---

<sup>273</sup> Dobrée jako příklad uvádí právě Nerona a *Britannika* z *The Tragedy of Nero*. Dobrée, Bonamy: *Restoration Tragedy 1660 – 1720*. Oxford 1966, str. 114

<sup>274</sup> Kastan, David Scott: *Nero and the Politics of Nathaniel Lee*. In: *Papers on Language and Literature*, r. 13, č. 2 (1977), str. 125 – 135.

<sup>275</sup> Nicoll, Allardyce: *A History of English Drama 1660 – 1900, Volume I. – Restoration Drama 1660 – 1700*, Cambridge 1965, str. 19.

Dotýkají se totiž každé postavy.<sup>276</sup> Jsou prostoupeny celým dramatem a zdá se dokonce jako by v nich byl jakýsi systém, než aby byly pouze náhodně účelové nebo snad dokonce pouze náhodné. Podle mne nejsou nezbytným vedlejším produktem, ale jedním z hlavních autorských záměrů, jakoby se Lee záměrně snažil, aby nic nebylo v dramatu tak, jak má nebo alespoň aby toho bylo co nejméně. Pokud je hra ryze politická záležitost, jak tvrdí Kastan, nejsou rozpory s historickými fakty tím, co náhodně slouží k vyjádření toho, či onoho, politického názoru (jelikož to lze dost dobře i v případě, že autor ctí historické prameny, jak bude vidno v příští kapitole u dramatu z roku 1624), nýbrž tím, co nás na tento obsah má upozornit a utvrdit nás o něm. Pokud však hra není ryze politickou záležitostí, vstupuje do hry celá řada dalších faktorů.

Již jsem se zmínila, že restaurační divadlo bylo minoritní záležitostí. Většinu publika tvořila nobilita, tedy lidé, kteří prošli vyšším nebo dokonce univerzitním vzděláním. Středobodem výuky na tehdejší *grammar school*, ale rovněž tak na univerzitách byla latina, k jejíž výuce se hojně využívaly původní latinské texty včetně textů římských historiků.<sup>277</sup> Kromě toho od konce 20. let 17. století se historie stala součástí studijního plánu na univerzitách v Cambridgi a Oxfordu.<sup>278</sup> Většina publika byla tedy s římskou historií rámcově obeznámena, a komu přesto ve škole něco uniklo, mohl využít anglické překlady Tacita i Suetonia, které hojně vycházely po celé 17. století<sup>279</sup>, což mimo jiné svědčí o jejich popularitě.

---

<sup>276</sup> Například každá z postav, která v dramatu zemře, (kromě Nerona na závěr) nezemře v tu „správnou“ dobu a tím „správným“ způsobem. Kupříkladu Nero vlastníma rukama zabije Octávii, přitom podle pramenů víme, že jediná osoba, kterou Nero zabil osobně byla Poppaea, ale ta je právě v dramatu zabita Pisonem a Othonem.

<sup>277</sup> Všude přítomnou latinu a její výuku prostřednictvím originálních latinských textů dokládá i fakt, že obě dramata ze 17. století prokazují výbornou znalost antické mytologie u obou autorů, což na druhou stranu znamená, že musela být i na straně publika. Tato znalost je však pouze povrchní, nikoli pronikající do hloubky polyteistického náboženského systému, a tak jsou zde reálie řecké a římské mytologie mechanicky aplikovány na monoteistický křesťanský náboženský systém, což do značné míry zpětně koresponduje s typicky školským přístupem k latinským textům využívaným hlavně pro výuku gramatiky. V obou dramatech tak nacházíme pojmy z antické mytologie kombinované s výrazy ryze křesťanskými jako *peklo* a *nebesa*, např.

.....All poyson Hell contains I do dispense;

The scum of Lethe, with Alecto's gall,

Mægera's sweat, shall on thy vitals fall;

Errinnis shall about thy heart-strings turne;....(z dramatu *The Tragedy of Nero* z roku 1675)

<sup>278</sup> O důvodech založení kateder historie – viz zajímavá studie Kevina Sharpa *The foundation of the Chairs of History at Oxford and Cambridge* v jeho knize: *Politics and Ideas in Early Stuart England*, London 1989, str. 207 – 229.

<sup>279</sup> *Annales of Cornelius Tacitus* (translated by R. Grenewey) vyšly v Londýně již ve druhé edici v roce 1598, dále pak 1604, 1612, 1622, 1640, znovu byly přeloženy v roce 1698, *The Historie of Twelve Cesars, Emperours of Rome written in Latin* (.....and newly translated into English by P. Holland.....) vyšla v Londýně roku 1606, znovu pak například v roce 1672, 1677, 1688, 1692..... Zdroj: British Museum General Catalogue of Printed Books to 1955, New York: Readex Microprint, 1967, 27 sv.

Leeovo „popírání“ historie může být tedy důsledkem i toho, že aristokratické publikum antickou historií dobře znalo, nebylo tedy třeba nikoho poučovat. Právě naopak, bylo nezbytné překvapit něčím novým, zaujmout, strhnout pozornost. Lee mohl jen stěží předpokládat, že by restaurační obecenstvo, které nepatřilo zrovna k nejpozornějším, s napětím sledovalo něco, co skoro každý z nich dobře znal. Cílený výběr populárního a velmi známého tématu a jeho zpracování ve stylu žádané heroické tragédie, tedy jako příběhy lásky a nenávisti mezi jednotlivými aktéry spíše než jako sled konkrétních historických událostí, mohl Lee ozvláštnit a učinit zajímavým právě jenom tím, že tyto publiku dobře známé historické události velmi důsledně až systematicky překroutil a podal tak, aby i nejposlednější divák sledoval, co se bude dít dál.

Motivy Leeovy ovšem nemusely být ovlivněny pouze vidinou diváckého úspěchu (i když vzhledem k tomu, že se jedná o první autorovo drama, je to poměrně pravděpodobné), stejně tak není zcela jisté, zdali publikum antickou historií skutečně tak dobře znalo, jelikož „studium“ a „znalost“ nejsou vždy dvě strany jedné mince. Za Leeovým nerespektováním, či přímo popíráním historie mohou být i dalekosáhlejší záměry.

Např. od poloviny 17. století se začínají ozývat hlasy např. Johna Locka nebo Richarda Steela kritizující posedlost dobového školství výukou latiny, na jejíž úkor byla zanedbávána výuka ostatních předmětů, např. aritmetiky, a naléhající na reformu studijních plánů.<sup>280</sup> Leeův postoj tak tedy může být i jakousi revoltou nejen vůči na školách protěžované latině a úmorné četbě antických klasiků (dlužno připomenout, že Lee osobně prošel – v této době ještě relativně velmi nedávno – vzděláním na univerzitě v Cambridge), ale rovněž i vůči dramatikům předchozích dvou generací, kteří, tak jako náš anonymní autor předchozího dramatu, tyto antické historiky ctili v míře nejvyšší a sami sebe de facto za „historiky“ považovali.

Historická věda, pokud ji tak můžeme nazvat, doznala totiž s nástupem restaurace dalšího posunu, stále více začíná doceňovat a do sebe zahrnovat antikvářské přístupy vyvinuté o několik desetiletí dříve, což mělo dle mého názoru za následek, že ony pomyslné nůžky mezi uměním a vědou (a drama je bezesporu kategorií uměleckou) se stále více rozevírají. Drama již nechce kopírovat historiografii nebo být její součástí. Umění a tedy i drama musí hledat nové způsoby vyjádření a Lee a někteří jeho kolegové je nalézají právě v tomto způsobu, jak to vidíme v *The Tragedy of Nero*. Koneckonců i Bonamy Dobrée tvrdí, že Leeův případ není ojedinělý a tak se domnívá, že na vině toho, proč Leeovy hry jsou takové jaké jsou, je spíše

---

<sup>280</sup> Ashley, Maurice: *Life in Stuart England*, London 1964, str. 127.

doba jako celek charakterizovaná neuspořádanými, zmatenými hodnotami, než Leeovo vlastní „šílenství“.<sup>281</sup>

Právě na počátku 70. let 17. století vířila vody vědeckého světa diskuse o *nové vědě* či *nové filozofii* mající své zastánce v řadách členů *Royal Society*, založené již v roce 1660, a odpůrce mezi zastánci učené tradice, jmenovitě Henryho Stubbea a Merica Casaubona.<sup>282</sup> Jejich útok byl vyvolán vydáním dvou klíčových děl, a sice Spratovy *History of Royal Society* a Glanvillovy *Plus Ultra*<sup>283</sup>, přičemž hlavním Stubbeovým a Casaubonovým argumentem namířeným proti nové vědě byla její ignorance učené tradice, její zanedbávání a podceňování tradičního učení, zdůrazňování experimentu, Spratovo prohlašování, že k vědě není třeba žádné speciální vzdělání, a celková nedůvěra k učením z knih a to dokonce i mezi klíčovými vědci. Stubbe se hrozil, že současná móda se obracela proti studiím klasických a raně křesťanských autorů<sup>284</sup> a raději preferovala poezii, hry a „toyish experiments“. Stubbe obvinil vědce z kažení nobility a mládeže a jejího odvracení od studií, tím, že je prohlašují za zbytečná a prázdná, přičemž hlavní hrozbu tohoto postoje viděl v jeho dopadu na vzdělání:

„Ignorance is epidemical, and insensibly diffuses itself through the gentry and all professions, and common debauchery, atheism and popery have grown more than usually through our virtuosi.“<sup>285</sup>

I když Stubbeovy argumenty a obvinění směřovaly především do sféry vzdělávání<sup>286</sup> a spíše kamsi na pole metafyziky, Leeovo zpracování historické látky jakoby v tomto světle odráželo právě tento Stubbeem pranýřovaný moderní trend.

Naopak stejně jako se v restaurační Anglii rozvíjela *nová věda*, stejně velký rozvoj zaznamenala i antikvářská tradice. Docházelo k významným počínům ve vydávání historických textů, zkoumání původu práva a privilegií a tak pod. Někdy je tato bujná aktivita srovnávána právě s novou vědou, ale Michael Hunter podle mne správně upozorňuje, že obě

---

<sup>281</sup> Dobrée, Bonamy: *Restoration Tragedy 1660 – 1720*. Oxford 1966, str. 128.

<sup>282</sup> Hunter, Michael: *Science and Society in Restoration England*. Cambridge 1981, str. 136 – 161.

<sup>283</sup> Tyto knihy přispěly k napětí mezi *Royal Society* a univerzitami vyvolané mj. vzájemnou rivalitou obou typů institucí v rámci vzdělávacího systému, kde si univerzity chtěly přirozeně držet monopol. Viz blíže: Hunter, Michael: *Science and Society in Restoration England*. Cambridge University Press 1981, str. 144 – 147.

<sup>284</sup> Pro Stubbea a Casaubona byla erudice důležitá především pro správný výklad protestantského křesťanství v jeho obraně proti katolíkům a sektářům (pro vědce přesně naopak, právě racionalismus v náboženství byl tou nejlepší obranou víry), přičemž tento názor mající kořeny již v počátku 17. století měl v Anglii poměrně velkou podporu. Spratovy postoje, že k náboženské vědomosti stačí prostý rozum a znalost gramatiky, připadaly Stubbeovi a Casaubonovi naprosto neuvěřitelné a zhoubné. Hunter, Michael: *Science and Society in Restoration England*. Cambridge 1981, str. 154, 155.

<sup>285</sup> Stubbe to Arlington, 18 May 1670, C.S.P. Domestic 1670 (1895), str. 225.: Citováno podle: Hunter, Michael: *Science and Society in Restoration England*. Cambridge 1981, str. 152.

disciplíny jsou ze své podstaty antipatické. Antikvářská tradice je daleko více analogická ke Casaubonem protěžované učenecké tradici<sup>287</sup>, ačkoli na rozdíl od ní, nesloužila náboženských účelům. Jak již bylo řečeno, Nathaniel Lee se svým přístupem k historické látce, na rozdíl od dramatiků předchozích generací, od této antikvářské tradice distancuje.

Leeův postoj k historii lze však nahlížet i v kvalitativně odlišné rovině. Ačkoli historické drama není primárně určeno ke vzdělávání, v praxi k němu jistým způsobem přispívá, neboť chtě nechtě otevírá před diváky příběh, jehož součástí jsou reálné události a postavy, zasazené do jasné, reálné minulosti. Proč by tedy nemohlo být ovlivněno i soudobými názory na smysl a účel vzdělání? V roce 1673, právě rok před uveřejněním dramatu, vydal Obadiah Walker knihu *Of Education, Expecially of Young Gentlemen*, ve které jako hlavní prioritu výuky autor jasně preferuje kultivaci moudrosti a čestnosti před nabýváním konkrétních znalostí a vědomostí.<sup>288</sup> A bylo to právě heroické drama, které si jako jeden z hlavních cílů kladlo vzbuzovat obdiv k dokonalým vlastnostem svých hrdinů. Pochopitelně Nero není zrovna postava obdivu hodná, ale máme zde například Britannika a Pisona, navíc u heroického dramatu většinou není tento obdiv spojen s konkrétní postavou ale spíše s danou konkrétní situací, ve které se ona vlastnost projeví, a s tím se setkáme v Leeově dramatu i v případě Nerona (např. když brání Poppaeu).

Vrátíme-li se k účelu vzdělání, Michael Hunter se domnívá, že toto upřednostňování ctnosti a moudrosti před praktičností a konkrétní znalostí bylo za protektorátu i restaurace velmi rozšířené a že dokonce v jistém smyslu v této době populární satirické útoky proti vědě reflektují podobné humanistické myšlenky.<sup>289</sup> Popularita vědeckého bádání, které nenechávalo chladným ani samotného Karla II.<sup>290</sup>, našla totiž svou odezvu kupříkladu v restauračních komediích, které hojně zesměšňovaly nové vědecké postupy. Nejznámější je Shadwellova hra *The Virtuoso* se svojí pověstnou pasáží o „vodní vědě“ (watery Science), ve

---

<sup>286</sup> A to i přesto, že vědci (virtuosi) až na některé výjimky vesměs souhlasili s tím, že nová filozofie, jakkoli důležitá, by neměla být hlavní náplní univerzitního vzdělání a že tradiční studium se k tomuto účelu hodilo daleko lépe. Hunter, Michael: *Science and Society in Restoration England*, Cambridge 1981, str. 152.

<sup>287</sup> Výjimku tvořili tzv. „vědečtí“, archeologičtí antikváři, kteří zanedbávali texty ve prospěch archeologických pozůstatků, které posuzovali bez znalosti těchto textů a docházeli tak často ke scestným závěrům. Jsou tak dokladem jistého oprávnění obvinění z nevědomosti, neboť tyto archeologové byli proslulí svojí ignorancí. Hunter, Michael: *Science and Society in Restoration England*. Cambridge 1981, str. 157, 158.

<sup>288</sup> Hunter, Michael: *Science and Society in Restoration England*. Cambridge 1981, str. 160.

<sup>289</sup> Polemika o tom, zdali je důležitější kultivovat ctnost a výmluvnost nebo spíše usilovat o správné a přesné znalosti o přírodě a lidské historii, má kořeny již v antické minulosti a významný vzestup zažila v období renesance. V Anglii kulminovala známou debatou o pravém poslání intelektuálního života „Ancients and Moderns“ v 90. letech 17. století. Hunter, Michael: *Science and Society in Restoration England*. Cambridge 1981, str. 159 – 161.

<sup>290</sup> Karel II. a jeho bratranec princ Rupert byli oba zanícení amatéři vědy. Ashley, Maurice: *Life in Stuart England*, London 1964, str. 134.

které se hlavní hrdina, Sir Nicholas, snaží proniknout do tajů plavání napodobováním pohybů žáby vleže na stole. Záměry jeho počínání jsou více než výmluvné:

Longvil: Have you ever tri'd in the Water, Sir?

Sir Nicholas: No, Sir; but I swim most exquisitely on Land.

Bruce: Do you intend to practise in the Water, Sir?

Sir Nicholas: Never, Sir; I hate the Water, I never come upon the Water, Sir.

Longvil: Then there will be no use of Swimming.

Sir Nicholas: I content my self with the speculative part of Swimming, I care not for the Practick.  
I seldom bring any thing to use, 'tis not my way, Knowledge is my ultimate end.

Tato hra, ačkoli o dva roky mladší než Leeův „Nero“, je krásnou ukázkou dobové atmosféry a dvojznačného vztahu společnosti k vědeckému bádání jako takovému, které se mnohdy v této době nejevilo mít praktický význam a které, ačkoli principiálně odlišné, našlo svou alternativu rovněž na poli historické vědy, ve které se začínají stále více prosazovat antikváři, pro které je, na rozdíl od „tradiční praxe“, ona (v tomto případě *historická*) „knowledge“ právě tím konečným cílem.

Tento ambivalentní vztah k bádání všeho druhu, ke vzdělání a hodnotám prostupoval s této době společnost a nebyl zcela jednoznačný ani v případě konkrétních osobností, proto je těžké ne-li přímo nemožné jednoznačně určit Leeovy pohnutky k uchopení historické látky právě tím způsobem, jakým tak učinil. Ať už sympatizoval s *novou vědou* nebo naopak chtěl diváka vzdělat v ctnostech, ať už revoltoval vůči předchozím generacím autorů historických tragédií nebo se hnal za ideálem vyššího umění, nepostrádal bezpochyby i mnohé historické znalosti (i když rozhodně se nejví jako knihomol, který by fakta pečlivě studoval do všech detailů), což svědčí o tom, že jeho nakládání s historickou látkou rozhodně dle mého názoru není výsledkem nevědomosti, ale záměru, i když lze jen stěží konkretizovat jakého přesně. Vyloučit podle mne totiž nelze ani satirický podtext, neboť koneckonců pokud se podíváme na prolog k Leeově *The Tragedy of Nero*, zjistíme, že je psán s takovým nadhledem, až humorem<sup>291</sup>, že se nemohu, navzdory obecným tvrzením většiny literárních historiků o

---

<sup>291</sup> Lee například nabádá dámy v publiku, aby obměkčily a svými půvaby okouzly muže, kteří by případně chtěli jeho hru kritizovat.: .....I'm told that some are present here to day,

Who e're they see, resolve to Dam this Play,  
So much wou'd interest with ill nature Sway;  
But Ladies, you we hope, will prove more civil,  
And charm these wits that Dam beyond the Devil:  
Then let each Crittick here, all Hell inherit,  
You have attractions that can lay a Spirit.....



vážnosti heroické tragédie, zbavit dojmu, že hra až tak úplně vážně myšlena není.<sup>292</sup> Celý prolog potom končí slovy:

This Play I like not now---  
And yet for ought I know, it may be good,  
But still I hate this fighting wounds, and blood,  
Why, what the devil have I to do with honour,  
Let Heroes Court her, I cry, Pox upon her;  
All Tragedies i'Gad to me sound odly,  
**I can no more be serious, than you Godly.**

Jistého významu nabývá i skutečnost, že rok po vydání Leeova „Nerona“, byla na jeviště znovu uvedena (a posléze vydána tiskem) adaptace původního dramatu z roku 1624, a to pod příznačným názvem „Piso's conspiracy“, která jako by měla diváka upozornit, že Pisonovo spiknutí, tak jak ho prezentuje Lee, rozhodně neodpovídá tomu, jak nám ho dokládají prameny.

---

Na druhé straně je ovšem třeba upozornit na názor Allardyce Nicoll, podle které v době restaurace byly humorné, či spíše důvtipné prology (a epilogy) navozující téměř familiární vztah mezi autorem a publikem běžné. Podle Nicoll se tyto velmi odlišovaly od prologů alžbětinského divadla, které pouze uváděly konkrétní hru, restaurační prology byly prý nezávislými veršovanými esejemi, prostřednictvím kterých autor předváděl svůj důvtip a které mohly být proneseny před jakoukoli hrou. Viz blíže: Nicoll, Allardyce: A History of English Drama 1660 – 1900, Volume I. – Restoration Drama 1660 – 1700, Cambridge 1965, str. 77.

<sup>292</sup> S dobovou komedií spojuje tuto tragédii i užití převleku v případě Cyary. Převlek byl v dobových komediích míněn zcela vážně a byl užíván k nastolení humorné situace charakterizované tím, že postava komunikující s převlečenou postavou (často i blízkým rodinným příslušníkem) nepoznala její pravou identitu a byla pak překvapena, když tato postava svou identitu odhalila. V tomto dramatu Britannicus přestrojenou Cyaru rovněž nepoznává, ale situace se vyvíjí tak, že v momentě, kdy ona se odhalí, on stále tvrdošíjně odmítá přijmout její pravou identitu a považuje ji za chlapce, za kterého byla přestrojena, což dle mého názoru může znamenat, že Leeovo satirické ostří mohlo být v tomto případě namířeno i proti určitým „naivním“ praktikám v tehdejších komediích.

## 5 HISTORICKÁ LÁTKA JAKO PROSTŘEDEK K JINÉMU SDĚLENÍ

Pokus o nalezení paralely mezi antickou historickou událostí zobrazenou v dramatu a soudobou politickou či sociální situací.

Než se pustím do rozboru jednotlivých dramát z hlediska dobové perspektivy, považuji za důležité upřesnit, co vlastně přesně v dramatu hledám. Dramata zobrazují s větší či menší přesností jednotlivé události z Neronovy vlády, ty pochopitelně mohou v ledasčem připomínat události z období jejich vzniku, nicméně kromě autorem provedené selekce těchto událostí, je důležité především to, jak jsou tyto vybrané události v dramatu komentovány. Pochopitelně, že i římscí historikové nám zanechali některé názory a postoje, ale zdaleka ne na všechno, o čem se v jejich díle dočteme. Dramatikové (řekněme ve snaze o autenticitu?) mohou některé tyto jejich názory přebírat, či přesněji řečeno, mohou se s nimi ztotožnit, ale rovněž tak jdou někdy proti nim a dále také prostřednictvím jednotlivých postav vyjadřují názory na události (byť podružného charakteru), na které římscí historikové své názory nevyjádřili. A to je právě ten okamžik, ve kterém nám drama nejvěrněji zachycuje dobu svého vzniku.

Tento odraz doby však nachází v dramatech dvě podoby. Buď se jedná o čistý autorův záměr vyjádřit prostřednictvím paralely mezi antickou a soudobou událostí svůj např. politický názor, či se stejně tak může jednat o podvědomou uměleckou intuici apod. Podstatné ovšem je, že je velmi obtížné ne-li přímo nemožné rozlišit, které paralely vložil autor do dramatu záměrně a které jsou pouhým důsledkem jeho antropologické zkušenosti. Rovněž je třeba si uvědomit, že autor a diváci nebo jejich část toto nemuseli vnímat všichni stejně. Domnívám se ovšem, že ve výsledku toto rozlišení není až tak klíčové, jelikož obojí nám vypovídá podstatnou měrou (tedy ať už záměrně či nezáměrně) o soudobé situaci a poměrech.

Pokusím se tedy v této kapitole nalézt v historickém dramatu ony paralely, které charakterizují prostřednictvím Neronovy doby poměry za vlády Jakuba I. a Karla II., přičemž samozřejmě netvrdím, že moje závěry jsou zcela nevyvratitelné a definitivní, ale že je to spíše jedna z možností, jak můžeme tato dramata také chápat, pokud je nebudeme číst jako pouhé ztvárnění dávno minulé historie, o které nás dramatikové chtěli poučit nebo kterou chtěli nějakým uměleckým způsobem ztvárnit, což je samozřejmě také jedna z variant a je dost možné, že pro leckterého diváka ta jediná.

## 5.1 The Tragedy of Nero (1624)

I když je z předchozí kapitoly zcela zřejmé, že neznámý autor kladl velký důraz na to, aby jeho líčení mělo základ v historických pramenech, je rovněž zcela zřetelně patrné (a i pochopitelné), že se nedokázal zcela odtrhnout od světa v němž žil a že tak do svého díla promítl i mnohé aspekty z dobové současnosti. V návaznosti na to, co již bylo řečeno výše, je možno jeho postoj nahlížet ze dvou protikladných úhlů. Buď se autor snažil v první řadě zachytit a divákům zpřístupnit dávno minulé historické události a v místech, kde prameny mlčí nebo nejsou dostatečně zřetelné, si vědomě či podvědomě vypomáhal tím, co znal ze svého okolí (= kognitivní, nezáměrná ideologie), nebo naopak chtěl vyličít to, co bylo v jeho době aktuální a o čem si myslel, že reflektuje jeho dobu a záměrně to zaobalil do historického hávu a aby nenechal žádného cenzora na pochybách, že se jedná o skutečnou historickou látku, tak použil někdy téměř doslovně převzaté citace od antických klasiků (= rozumová ideologie, propaganda).

Pravda rozhodně není tak jednoznačná, aby se dalo zcela bez pochyb přiklonit k jedné či druhé více méně extrémní variantě. Domnívám se, že autor bezpochyby chtěl vyličít osudy Nerona podle svých nejlepších znalostí, což koresponduje s obecným trendem charakterizujícím historické drama v tomto období (viz kapitola 3.1), ale na druhé straně byl člověkem své doby ovlivněný soudobými názory a postoji a tak mu nemohlo uniknout, že některé antickými autory líčené události připomínají v některých aspektech skutečnosti zdaleka ne tak časově vzdálené. Je i zcela možné že právě tyto paralely ho přivedly při čtení Tacitova, Suetoniova a Dionova díla k myšlence napsat o Neronovi drama. Samozřejmě, že Jakub I. nebyl žádný Nero (ve smyslu tradičně pojímaného stereotypu – viz kapitola 6.), ale byl to na druhé straně panovník, který sám sebe prezentoval mnohem více autokraticky a byl mnohem více přesvědčen o své absolutní moci, než kdykoli předtím královna Alžběta. Slova pronesená Neronem, když je mu přinesena Proculova hlava - „This is to be commander of the World“, tak jistě nepředstavovala v myslích mnohých diváků jen ozvěnu starých dávno minulých časů římského císařství.

Nero v dramatu vystupuje jako panovník vědomý si své vlastní nadřazenosti, jedinečnosti a odlišnosti od ostatních smrtelníků, což je mimo jiné silně patrné ze slov, která pronáší o ještě před Proculovou popravou, v momentě, kdy se rozčiluje nad tím, že Proculus o něm roztrhuje nehorázné lži:

What doe we Princes differ, from the durt,  
And basenesse of the common Multitude,  
If to the scorne of each malicious tongue  
We subiect are. (Akt II.)

Jelikož tento výrok kontrastuje s tím, co o Neronovi píše Suetonius<sup>293</sup>, je více než pravděpodobné, že inspirací zde nejsou antické prameny.

Ještě zajímavější je fakt, že celá příhoda s Proculem a jeho hlavou, která navíc ještě nad ostatními událostmi vyniká svojí brutalitou, je pravděpodobně jediná mezi vloženými příhodami podobného typu, která je vymyšlená a nebo, pokud má podklad u Cassia Diona a jeho popisu popravy Neronova příbuzného Plauta, o které jsem se zmínila v předchozí kapitole (4.1.1, str. 42, pozn. 151), odlišuje se od tohoto zdroje zásadním způsobem. To, co mají obě příhody společné, je, že v obou případech je po vykonané popravě samotných Neronem zpochybněna její nevyhnutelnost, a to právě onou poznámkou o *nosu*. Zatímco však v Plautově případě u Cassia Diona je to podáváno jako důkaz Neronovy zvrácenosti, v případě Procule a našeho dramatu je nám Neronem vzápětí vysvětleno, že tak už to prostě chodí, že příkazy panovnickovy jsou bez výhrad splněny, ale hlavně, že to tak musí být. Je to nezbytnost a ať se to někomu líbí nebo ne (The people will repine, and thinke it ill, But they must beare, and prayse too, what we will.), panovník stojí nad veškerou spravedlností a musí dělat hlavně vše pro to, aby si svou autoritu udržel:

Let meane men cry to haue Law, and Iustice done  
And tell their griefes to Heauen, that heares them not  
Kings must vpon the Peoples headlesse courses  
Walke to securitie, and ease of minde.  
Why what haue we to doe with th'ayrie names  
Of Iustice, and ne're certaine Equitie;  
The Gods reuenge themselues, and so will we;  
Where right is scand, Authoritie's orethrowne,  
We haue a high prerogatiue aboue it; (Akt II.)

To naznačuje, že zde byly autorovy záměry rozhodně jiné, než věrně zobrazit historickou skutečnost a je i docela možné, že se celá příhoda dokonce váže k nějaké konkrétní události z Jakubovy vlády (poprava Sira Waltera Raleighho?) nebo že ji autor vymyslel a vložil do dramatu proto, aby zde mohl názorně prezentovat výše zmíněné ideje o nadřazenosti panovnické moci.

---

<sup>293</sup> a sice, že „nic nenesl (Nero) od lidí trpělivěji nežli zlojné výroky a pomluvy a že vůči nikomu nebyl mírnější než k těm, kdo se ho opovážlivě dotkli slovem nebo veršem“. Suetonius: Životopisy, Kniha VI./39.

Podle Nerona, tak jak sám sebe prezentuje v dramatu, je jeho moc nezpochybnitelná, jelikož mu byla určena osudem a žádné spiknutí ji tudíž nemůže ohrozit.<sup>294</sup> Nero v dramatu nejprve chápe *osud* (fate) jako souhrn určitých událostí, které vedly k tomu, že se stal císařem (v podstatě ve stejném smyslu, v jakém *osud* můžeme chápat dnes), nicméně jde ještě dál a vyvozuje z tohoto osudu, který ho předurčil na místo, kde je teď, důsledky pro budoucnost, tedy pokládá na základě toho sebe sama za nesesaditelného, což v podstatě úzce koresponduje s tím, jak Stuartovští panovníci chápali a prezentovali svoji moc, s tím rozdílem, že jim byla dána od jediného boha.<sup>295</sup>

Další oblastí, ve které můžeme nalézt paralely mezi „historií“ prezentovanou v dramatu a dobovou současností je vnitřní a zahraniční politika. Zajímavý je v tomto směru dialog mezi Nymphidiem a Scaevinem, který vedou po té, co je spiknutí prozrazeno, Scaevinova brzká smrt je již jistá, a tak každý z nich v této výměně argumentů neochvějně hájí zastávané pozice - Nymphidius císařovy a Scaevinus svoje a všech spiklenců. Celá tato diskuse, ačkoli v celkovém vyznění zcela nevypadává z kontextu římských reálií, přesto však, o něco málo více „šitá“ na poměry 2. dekády 17. století, může velmi snadno vyvolávat dojem jakési imaginární výměny názorů mezi Jakubovými stoupenci královské politiky a jeho odpůrci.

Scaevinus nejprve argumentuje proti způsobu Neronovy vlády, nelíbí se mu, že na ní participuje jen několik vyvolených, navíc zkažených a zkorumpovaných jednotlivců, kteří, „kdyby byli všichni odstraněni, tak by to bylo ku prospěchu všech“<sup>296</sup>, což by značně

---

<sup>294</sup> „.....,for fate had then Pointed me out, to be what now I am.

Should all the Legions, and the prouinces In one vnited, against me conspire:  
I could disperce them with one angry eye.”(Akt V.)

<sup>295</sup> Jakub si svoje teoretické principy vládnutí zformoval již v době, kdy byl „pouze“ skotských králem. Na rozdíl od presbyteriánů, kteří byli přesvědčeni, že světský úřad, tedy panovník, musí podléhat církevní moci, zaujal Jakub naprosto opačné stanovisko a formuloval panovnickou moc jako jedinečné právo delegované na jeho trůn přímo od boha. Jakub tyto své názory publikoval nejprve anonymně v roce 1598 v knize *Trew Law of Monarchies* a záhy po té vyšel *Basilikon Doron*, sepsaný jako příručka pro vládnutí pro jeho syna Jindřicha, ve které znovu a znovu odkazuje na panovníka jako na „malého boha“, který je dokonce i samotným bohem nazýván bůh. Fraser, Antonia: King James I., London 1974, str. 67- 69.

<sup>296</sup> Celá pasáž zní:

Sceuin: If by the State, this gouernment you meane,  
I iustly am an enemy vnto it.  
That's but to Nero, you, and Tigellinus:  
That glorious world, that euen beguiles the wise,  
Being lookt into, includes but three, or foure.  
Corrupted men, which were they all remou'd,  
'Twould for the common State much better be.

Curtis Perry se ve své nedávno vydané knize *Literature and Favoritism in Early Modern England* (Cambridge University Press, 2006, <http://books.google.cz/books?id=7qPIO6ITkYC>) domnívá, že tato pasáž, ostatně jako mnoho dalších v tomto dramatu, má svou hlavní předlohu v osobě zkorumpovaného a zkaženého Buckinghamu (str. 252). „Corrupted“ – zkažení a prohníli byli ale i někteří jiní členové Jakubovy vlády, jako například nechvalně proslulý rod Howardů, kolem jehož členů, kteří ve svých vysokých postech mimo jiné po několik let přispívali k ruinování královských financí, se odehrálo hned několik (nejen korupčních) afér. V roce 1618 (připomínám, že je to jedno z možných dat vzniku tohoto dramatu) byl Thomas Howard, hrabě se Suffolku, lord

nabývalo na aktuálnosti, pokud drama vzniklo již na konci druhé dekády 17. století, v období sedmileté parlamentní absence.<sup>297</sup>

Nimphidius brání císaře tím, že připomíná jeho mírovou politiku:

Why, what can you ith'gouernment mislike?  
Vnlesse it grieue you, that the world's in peace,  
Or that our armes conquer without blood.....

Ačkoli tato pasáž a ještě další o pár řádků níže („If we haue any warre, it's beyond Rheme, And Euphrates“) odpovídá tomu, co se obecně nazývá *pax romana*, tedy tzv. „římský mír“<sup>298</sup>, nelze si představit, že by tato slova byla přijata obecnstvem bez toho, aby jim evokovala soudobé dění.

Jakub I. byl panovníkem, který rozhodně nevyhledával válečné konflikty a snažil se vše, pokud to jen trochu šlo, řešit diplomatickou cestou. V roce 1604 ukončil válku se Španělskem (Nimphidius níže pokračuje: „Hath not hee Dispos'd of frontier kingdomes, with successe..“), což výrazně pomohlo rozvoji anglického obchodu, a svou pozdější zahraniční politiku založil na balancování vztahů mezi katolickým Španělskem a protestantskými státy v Německu, kdy nekatolický sňatek své dcery Alžběty s Fridrichem Falckých zamýšlel vyvážit katolickým sňatkem svého syna Karla s Marií Annou, španělskou infantkou. Na svých diplomatických pozicích setrval i po vypuknutí třicetileté války, když odmítl pomoci svému zeti Fridrichu Falckému, ačkoli hlasy pro jeho vojenskou podporu, zvláště po okupaci Falce, v panovnickové okolí nezměrně sílily<sup>299</sup>. Tím se výrazně lišil, jak od svého předchůdce Alžběty, tak i svého syna následníka Karla. Následující reakce Scaevinova: „You freed the State from warres abroad“, již jednoznačně nahrává tomu, že autor při psaní této pasáže nehledal inspiraci u „starých historiků“, jelikož podle nich Nero vedl nákladnou válku s Parthskou říší.<sup>300</sup>

---

strážce pokladu (Lord Treasurer) od roku 1614, odvolán a obviněn spolu se svou ženou ze zpronevěry a brání úplatků; již v letech 1608 – 1613 byla prošetřována korupce a zpronevěra v námořnictvu, jehož čele stál jako lord nejvyšší admirál (Lord High Admiral) Charles Howard, hrabě z Nottinghamu a k jehož odhalení a pádu došlo společně se Suffolkem; jiná členka roku Frances Howardová byla spolu se svým manželem (Jakubovým oblíbencem Somersetem) obviněna a posléze usvědčena z vraždy Thomase Overburyho (Jakub však pro všechny obviněné „zařídil“ poměrně mírné tresty). Fraser, Antonia: King James I., London 1974, str. 157, 171, 162-163.

<sup>297</sup> Od roku 1614, kdy Jakub po několika měsících neúspěšného jednání rozpustil parlament (Addled Parliament), následovalo 7 let osobní vlády bez parlamentu - doposud nejdelší od dob reformace. Fraser, Antonia: King James I., London 1974, str. 156.

<sup>298</sup> S tím rozdílem, že zásluhu na něm rozhodně nelze připisovat císaři Neronovi, za jehož panování byl *pax romana* již dávno každodenní realitou.

<sup>299</sup> Krigg, G.P.V.: Jacobean Pageant, New York 1978, str. 335 – 340.

<sup>300</sup> Na druhé straně ovšem ani tato skutečnost není v dramatu zamlčena, jelikož pasáž pokračuje: „but 'twas To spoile at home more safely, and diuert The Parthian enmitie on vs....“. Rovněž nelze zcela tvrdit, že by dramatikova výše zmíněná slova o Neronově mírové politice na něho vyloženě „neseděla“, jelikož podle Tacita (Letopisy, Kniha XV./27) Corbulo před parthskými vyslanci prohlásil, že „jeho císař má prý všude pevný mír a tuto jedinou válku“, což může být chápáno tak, že Nero si na míru zakládal a rovněž to potvrzuje i Suetonius

Antonia Fraser, mimo jiné, slovy jistého Toskánce na Jakubově dvoře prezentuje názor, že Jakub byl od přírody pacifista, což někteří vykládali jako bázlivost, někteří jako mírnost, ale každopádně měl averzi proti prolévání krve<sup>301</sup>, přičemž právě absence prolité krve v Neronem dosažených vítězstvích, je argument, který v dramatu nalezneme hned na několika místech. Neronem dosažená vítězství nejsou „skutečná“, neboť nejsou dosažena na poli válečném, nýbrž uměleckém, které k nelibosti většiny zúčastněných v dramatu jakoby válečné pole alternuje. Dle mého názoru je tato alternace metaforou Jakubova pacifismu. Jakub měl dokonce vlastní heslo „Beati pacifici“ (Požehnání nechť jsou mírotvorci).<sup>302</sup>

V návaznosti na mírovou politiku pak ještě Nymphidius dodává, že i umění a architektura doznaly velkého rozmachu<sup>303</sup>, Scaevina to však neuspokojí a považuje Neronův mír za plný násilí a nespravedlnosti<sup>304</sup>, vyčítá Neronovi vraždění mezi vlastním příbuzenstvem<sup>305</sup> a především omezování osobních svobod, hlavně svobody projevu a nedotknutelnosti soukromí.<sup>306</sup>

---

(Životopisy, Kniha VI./18), když píše, že „Nikdy nepojav (Nero) ani přání ani naději na rozšíření a zvětšení říše, zamýšlel odvolat vojsko i z Británie a upustil od toho jenom z ostychu, aby nebudil dojem, že poškozují otcovu slávu.“

<sup>301</sup> „pacific by nature which many called timidity, as well as lenient, and averse to the shedding of blood“. Fraser, Antonia: King James I., str. 190.

<sup>302</sup> Fraser, Antonia: King James I., str. 190.

<sup>303</sup> „...At home the Citie hath

Inceast in wealth, with building bin adorn'd;

The arts haue flourish't, and the Muses sung

Odkaz rovněž může směřovat i k Jakubovi, který se ukázal být velkorysejší patron umění než jeho předchůdkyně. Bližší Ashley, Maurice: Life in Stuart England, London 1964, str. 140.

<sup>304</sup> Sceui: You freed the State from warres abroad, but 'twas

To spoile at home more safely,...

....Your peace is full of cruelty, and wrong,

Lawes taught to speake to present purposes,

Wealth, and faire houses dangerous faults become,....

<sup>305</sup> „...On Cæsars owne house looke, hath that bin free?

Hath he not shed the blood he calls diuine?”

„Božská krev“, ve shodě s tím, jak Stuartovci vnímali sebe jako panovníky, představuje podle mne krev královskou. V kontextu Neronovy doby má tedy autor pravděpodobně na mysli Neronovy vraždy ve vlastní rodině, tedy především vraždu matky, manželky a adoptivního bratra. Pokud popustíme trochu uzdu fantazii ve smyslu vytyčení paralely, tak pokud skutečně existuje, mohla by naznačovat Jakubovu morální zodpovědnost za smrt jeho vlastní matky Marie Stuartovny, když 8 měsíců před její popravou podepsal s Alžbětou smlouvu v Berwicku, která usnadnila jeho nástupnictví na anglický trůn. Již rok před tím dal veřejně vědět, že „Association desired by his mother should neither be granted nor spoken of hereafter“, čímž ji de facto odepsal a vyinkasoval za to od anglické královny 4000 liber ročně. (Fraser, Antonia: King. James I., str. 44) Podobná paralela se nabízí i v jiné části dramatu v dialogu Nerona s Cornutem:

Nero: Cornutus, I must act to day Orestus.

Cornu (stranou): You haue done that already; and too truely (Akt II.)

Nero skutečně hrál Oresta a také zavraždil svou matku, ale jak známo Orestes zabil svou matku za to, že zavraždila se svým milencem Orestova otce Agamemnona. I Jakubův otec Lord Darnley byl zavražděn a jak se obecně věřilo právě Bothwellem, posléze manželem Jakubovy matky Marie Stuartovny.

Jakubův vztah k matce, kterou na rozdíl od Nerona nikdy nepoznal, byl až překvapivě pragmatický a (snad jen navenek) lhostejný. Mariin posel Fontenay byl v roce 1584 velmi udiven, že Jakub mu nepoložil jedinou otázku týkající se jeho matky, ani jejího zdraví, ani způsobu, jak je s ní zacházeno, ani žádné podobné věci (ovšem i přesto byl přesvědčen, že svou matku hluboce miloval). Fraser, Antonia: King James I., str. 42.

Scaevinus rovněž neopomene zmínit nepřiměřené daňové zatížení: “His long continued taxes I forbear, ....”.

Právě za Jakubovy vlády byly daně jednou z klíčových otázek. Věčný schodek státního rozpočtu a neustálá snaha všemožnými způsoby zvýšit státní příjmy byly v této době jedním z hlavních aspektů charakteristických pro Jakubovu vládu, který vyvolával všeobecný zájem. Státní dluh zděděný již z doby vlády jeho předchůdkyně, výrazná inflace a zvýšené výdaje na správu i dvůr a časté odmítání parlamentu schválit jednorázové daně měly za následek vyhledávání a využívání různých způsobů mimoparlamentního zdanění. Celkové daňové zatížení obyvatelstva se tak k jeho nelibosti postupně zvyšovalo (i když zdaleka ještě ne v takové míře, jako tomu bylo v pozdějších letech).<sup>307</sup>

Poslední zásadní Scaevinovou výtkou směrem k Neronovi je jeho touha po počtách, které náležejí pouze bohům:

.....O Heauen, I turne my selfe, and cry; No God  
Hath care of vs, yet haue we our reuenge,  
As much as Earth may be reueng'd on Heauen;  
Their diuine honour Nero shall vsurpe,  
And prayers, and feasts, and adoration haue,  
As well as Iupiter.<sup>308</sup>

---

<sup>306</sup> ....Our writings pry'd into, falce guiltines ....  
.....Our priuate whisperings listned after; nay,  
Our thoughts were forced out of vs, and punisht:  
And had it bin in you, to haue taken away  
Our vnderstanding, as you did our speech,  
You would haue made vs thought this honest too?

I tyto argumenty nacházejí svou platnost za Jakubovy vlády, kdy tajní agenti působili ve všech významných úřadech, zahraničních velvyslanectvích i v domácnostech velkých šlechtických rodin. Stovky úředníků pečlivě zkoumaly dopisy, které přicházely do Anglie. Rovněž například v roce 1614 v dramatickém střetnutí Jakuba s poslanci dolní komory parlamentu si tito stěžovali, že je omezována jejich svoboda projevu. Kovář, Martin: Stuartovská Anglie, Praha 2001, str. 42, 56.

<sup>307</sup> Podrobně např. Miller, Jaroslav: Odložený zrod Leviatana, Praha 2006, str. 55-78. Oproti tomu antičtí historikové nevidí Nerona v tomto konkrétním ohledu tak černě. Tacitus nám dokonce zanechal zprávu, že ve čtvrtém roce své vlády chtěl zrušit všechny nepřímé daně a dát tím lidstvu nejkrásnější dar. Tato velkodušnost mu však byla senátory rozmluvena (více Letopisy, Kniha XIII./50,51). Suetonius tvrdí, že Nero tíživější daně buďto zrušil nebo zmínil. (Kniha VI./10) Pouze Cassius Dio se zmiňuje hlavně o daňovém zatížení provincií Galie a Británie (Kniha LXIII/22) a na počátku vlády zmiňuje, že Nero uvalil mimořádné daně na krytí svých přemrštěných výloh (Kniha LXII/5). Pochopitelně Nero se nemusel upínat pouze k daním, peníze získával i jiným způsobem, například pleněním (Tacitus, Letopisy, Kniha XV./45).

<sup>308</sup> Nero si neusurpoval pro sebe božské pocty, alespoň o tom nejsou doklady (prameny hovoří jen o jeho „božském hlasu“ (Suetonius: Kniha VI./21)), i když to neznamená, že o něco takového neměl zájem, oproti tomu Jakub v roce 1610 přímo v parlamentě pronesl: „Králové nejsou jenom božími zástupci na zemi, ale sedí na božím trůně a Bohem samým jsou nazýváni bohy.“ Citováno podle: Miller, Jaroslav: Odložený zrod Leviatana, Praha 2006, str. 154.



Podle toho, jak pozitivně autor v dramatu líčí spiklence, je asi celkem jasné, na čí straně ve výše prezentované diskusi obou představitelů protichůdných stran stojí. Přesto však například ve věci války a míru není zcela jasné, jaké pozice vlastně hájí, jelikož jednomu účastníku spiknutí – básníku Lucanovi – vkládá do úst:

„Why doe we goe to fight in Brittanie?  
And end our liues vnder an other Sunne?  
Seeke causelesse dangers out? The German might  
Enioy his Woods, and his owne Allis drinke,  
Yet we walke safely in the streets of Rome:  
Bodinka hinders not, but we might liue, .....”(Akt I.)

O tom, že tato pasáž má být jakousi protiváhou předchozí kritiky mírové politiky, by mohl svědčit fakt, že přes veškerou autorovu předchozí snahu o historickou autenticitu, nezapadá do antického dobového kontextu<sup>309</sup> a spíše připomíná Jakubův názor, že jeho poddaní jsou mu drazí jako jeho vlastní děti a že by je nenechal zaplést se do nespravedlivého a zbytečného sporu.<sup>310</sup> Nicméně bezprostředně následující Lucanova slova:

Whom, we doe hurt; Them we call enemies,  
And those our Lords that spoyle, and murder vs.,

která dodají kuráž zprvu nesmělému Scaevinovi k vyslovení návrhu na odstranění tyрана, nám zcela zřetelně naznačují, že dobové poselství pasáže dlí trochu někde jinde. Podle mne autor v době protišpanělských nálad a všeobecné veřejné ochoty válečné intervence na kontinentě vyjařuje odvážný názor, že skutečné momentální anglické zájmy nejsou tam venku, ale doma, a že pokud by se měla na něco upínat pozornost, tak jsou to nezdravé poměry ve státě, ze kterých profituje pouze úzká skupina zkažených kariéristů.

Na druhé straně ovšem to, že spiklenci v dramatu (a tedy snad i autor) sdílejí s Jakubem mírovou politiku, že nechtějí vést válku v cizích zemích, neznamená, že by byli nějak nakloněni cizincům. Právě naopak. Svědčí o tom pasáž z rozhovoru Pisona se Scaevinem:

Sceui: .....And that it shall not be a ciuill warre  
Nero preuents, whose cruelty hath left  
Few Citizens; we are not Romans now,  
But Moores, and Iewes, and vtmost Spaniards,  
And Asiaes refuge that doe fill the Citie. (Akt IV.)

---

<sup>309</sup> Povstání v Británii bylo potlačeno již v roce 61 n. l., tedy 4 roky před Pistonovým spiknutím. Tacitus: Letopisy, Kniha XIV./38,39

<sup>310</sup> Tak Jakub sdělil baronu Dohnovi v roce 1619, když mu po něm jeho zeť Fridrich Falecký sděloval, že českou korunu přijme a chtěl znát Jakubův názor. Akrigg, G.P.V.: Jacobean Pageant, New York 1978, str. 335.

Antický Řím byl stejně jako raně novověký Londýn<sup>311</sup> kosmopolitní město. V případě Říma to nebyl důsledek Neronovy krutosti a autor znalý Tacita to bezpochyby dobře věděl.<sup>312</sup> Proto ačkoli nám pasáž chce sdělit, že Nero nechal povraždit spoustu římských občanů, což je bezpochyby pravda (platí to především o posledních letech jeho vlády), domnívám se, že hlavním „poselstvím“ celé pasáže jsou spíše ti následně jmenovaní cizinci a v „nejvyšší míře (utmost)“ Španělé, kteří (tady spolu s ostatními) „zaplnují město“. V přeneseném slova smyslu - ovlivňují soudobou politiku. Poprava Sira Waltera Raleighho v roce 1618, kvůli neúspěšné expedici, na které se dostal do sporu se Španěly, byla vnímána jako Jakubova úlitba Španělům.<sup>313</sup> Zvedlo se obecné rozhořčení nad tím, že Jakub je skrze španělského vyslance Gondomára pouze loutkou španělského krále<sup>314</sup>, přičemž není vůbec důležité, zdali tomu tak skutečně bylo či ne. Vrátime-li se ke v úvodu zmíněnému dialogu Nymphidia se Scaevinem, tak jedna z dalších věcí, kterou Nymphidius hájí císaře, je to, že vyzdvihuje Neronovu posílenou moc pramenící právě z respektu ze strany cizinců<sup>315</sup>. Ačkoli tato slova lze vnímat i v kontextu římských dějin<sup>316</sup>, vzhledem k tomu, že jsou pronášena právě Nymphidiem, zastáncem císařské, státní politiky, někým, komu autor dramatu výrazně nestrání, zapadají i do kontextu druhé dekády 17. století, ovšem ve významu spíše ironickém, možná až sarkastickém. Mnozí vnímali negativně Jakubovu prošpanělskou politiku, zosobněnou jeho blízkým vztahem k španělskému vyslanci, zesměšňovaným i v dobových

<sup>311</sup> Pokračovatel alžbětinského kronikáře Stowa Edmund Howes se domníval, že cizinci usídlení v Londýně a sňatky Londýňanů s cizinci velice přispívali k vzrůstající prosperitě hlavního města v první polovině 17. století a v roce 1635 se jejich počet odhadoval na 4 – 5 tisíc. Ashley, Maurice: *Life in Stuart England*, London 1964, str. 84.

<sup>312</sup> Cizinci v Římě a s nimi spojené „problémy“ nebyli za Neronu žádné novum. Například v roce 48 n. l. době císaře Claudia se vedla v Římě rozsáhlá debata o přiznávání občanského práva cizincům a o jejich přijímání do senátu. Tacitus: *Letopisy*, Kniha XI./23-25.

<sup>313</sup> Připomínám, že podle jedné z teorií je tento rok možnou dobou vzniku dramatu – viz výše. Ovšem i pokud by drama vzniklo později nebo dokonce až těsně před jeho vydáním tiskem, tedy v roce 1624, spadal by jeho vznik opět do období protišpanělských nálad vyvolaných obsazením Falce Spinolou a znovu rozjitřených po návratu prince Karla a vévody Buckinghamu ze Španělska.

<sup>314</sup> Fraser, Antonia: *King James I.*, London 1974, str. 188

<sup>315</sup> ....Hath not his (míněna Neronova) power with forraine visitations,  
And strangers honour more acknowldg'd bin,  
Then any was afore him? Hath not hee  
Dispos'd of frontier kingdoms, with succeſſe,.....(Akt IV.)

<sup>316</sup> A sice v návaznosti na jednu z předchozích poznámek o Neronově mírovém úsilí a jedné jediné válce s Parthskou říší, která skončila relativně výhodně pro obě strany a která Neronovi přinesla onu poctu od cizinců, neboť po Neronově smrti „dokonce parthský král Vologésus, když poslal k senátu vyslance stran obnovení spojení, velice prosil právě o to, aby byla uctivě uchovávána památka Nerónova.“ Suetonius: *Životopisy*, Kniha VI./57.

pamfletech<sup>317</sup> a poprava Waltera Raleighho mu na moci a prestiži, jak venku tak doma, jistě nepřidala.

Celkově vzato situace války, míru a peněz (daní) zlehka zachycená v dramatu vystihuje realitu raně Stuartovského státu. Zesměšňovaná Neronova vítězství bez prolití krve, absence válečných vítězství a přitom stěžování si na vysoké daně jakoby znázorňovala onu schizofrenní situaci, ve které se ocitla anglická společnost na počátku (a později v průběhu) třicetileté války, kdy si veřejnost na jedné straně přála přímou účast ve válce na kontinentě, ale na druhé straně nebyla ochotna tuto válku financovat.<sup>318</sup>

Snad i toto může být jedním z důvodů autorova výše zmíněného upřednostňování neblahých, korupcí prodchnutých dobových poměrů ve státě před zahraničně politickými problémy. Dokládá nám to velmi dobře vykreslení poměrů na Neronově dvoře, často pronášené z úst Petroniových jako kritika, které v ledasčem připomíná dvůr Jakuba I., který byl nechvalně proslulý zkažeností mravů, vše prostupující korupcí, patolízalstvím a extravagantním přepychem.<sup>319</sup>

Pet.: Chastitie, foole! a word not knowne in Courts.<sup>320</sup>

.....Will one man serue Poppea? Nay,.... (Akt I.)

Nebo dále: „.....Night sports? Faith, they are done in open day, .....”(Akt II.)

Rovněž Cornutus utrousí trefnou poznámku (stranou):

What should I doe at Court? I cannot lye;  
Why didst thou call me, Nero, from my Booke?  
Didst thou for flatterie of Cornutus looke?<sup>321</sup>

<sup>317</sup> Hrabě Gondomár později dokonce získal „privilegovanou pozici ve Sněmovně lordů za hedvábnou oponou s dírami, aby mohl tajně sledovat jednání“. Fraser, Antonia: King James I., str. 154, 155.

<sup>318</sup> Miller, Jaroslav: Odložený zrod Leviatana, Praha 2006, str. 55, 56.

<sup>319</sup> Jakub si tuto nechvalnou proslulost svého dvora uvědomoval, dokonce prý řekl benátskému velvyslanci, že kdyby měl popravít každého, kdo ošidil stát (zpronevěřil státní peníze), tak jak to bylo běžné v Benátkách, nezůstali by mu žádní poddaní. Ashley, Maurice: Life in Stuart England, London 1964, str. 94, 95.

<sup>320</sup> Pasáž dále pokračuje: Well may it lodge in meane, and countrey homes,  
Where pouertie, and labour keeps them downe,  
Short sleepes, and hands made hard with Thuscan Woll.  
But neuer comes to great mens Pallaces,  
Where ease, and riches, stirring thoughts beget,  
Prouoking meates, and surfet wines Inflame:  
Where all there setting forth's but to be wooed,  
And wooed they would not be, but to be wonne.

<sup>321</sup> Pasáž dále pokračuje: No, let those purple Fellowes that stand by thee,  
That admire shew, and things that thou canst giue,  
Leaue to please Truth, and Vertue, to please thee.  
Nero, there's nothing in thy power, Cornutus  
Doth wish or feare. (Akt II.)

Patolízalství, pochlebování byla Jakubovými současníky nejvíce kritizovaná dvorská neřest, neboť ohrožovala samotný zdar a prospěch národa, který byl podle mnohých (v době, kdy král měl ve všem poslední slovo) bytostně závislý na osobních kvalitách panovníka. Nestačilo, aby pouze král byl moudrý a čestný, ale to samé se vyžadovalo i od jeho rádců, kteří ho mají správně informovat o defraudaci ve státě a navrhnout nápravu. Z tohoto důvodu bylo na ty, kteří úmyslně zamlčují pravdu, aby si získali přízeň panovníka, pohlíženo jako na rozvraceče království a patolízalství bylo považováno za „nejšpinavější a nesprostší hřích.“<sup>322</sup> To byla ona ideální představa, realita na Jakubově dvoře byla přesně opačná. Král nejenže miloval, když jiní oceňovali jeho kvality, ale rovněž je za to i bohatě odměňoval, což lákalo mnoho lidí pochybných morálních kvalit, a pochlebnictví se tak stalo pravoslavím na královském dvoře.<sup>323</sup> Cornutův povzdech (v řeči stranou), pak tento rozpor mezi ideálem a realitou přesně vystihuje:

... O why doe Princes loue to be deceiu'd?  
And, euen, doe force abuses on themselues?  
There Eares are so with pleasing speech beguil'd,  
That Truth they mallice, Flatterie, truth account,  
And their owne Soule, and vnderstanding lost,  
Goe (what they are) to seeke in other men.....(Akt II.)

Lidi, kteří participovali na králově přízni bylo hodně, de facto celý systém byl na tom postaven. Jistá část z nich však nabyla svého postavení díky Jakubově homosexuálním sklonům, se kterými se nijak netajil. Robert Carr, kterého král několikrát povýšil<sup>324</sup>, patřil v tomto směru k jeho nejznámějším oblíbencům, později ho vystřídal George Villiers<sup>325</sup>. Ačkoli o Neronově homosexualitě můžeme různě spekulovat, dokládají nám jak Tacitus tak Suetonius některé jeho výstřelky v tomto směru<sup>326</sup>. Autor to pochopitelně neopomenul zmínit ve svém dramatu:

Poppæ (k Neronovi): I, now I am worthy to be Queene oth'world,  
Fairer then Uenus, or the Bacchus loue:

<sup>322</sup> Akrigg, G.P.V.: Jacobean pageant, New York 1978, str. 245.

<sup>323</sup> Tamtéž.

<sup>324</sup> Roku 1611 na vikomta z Rochesteru, daroval mu sídlo spojené s titulem a jmenoval ho rytířem podvazkového řádu a členem Tajné rady. 1613 se stal hrabětem ze Somersetu. Stal se prvním Skotem v anglické Sněmovně lordů. Fraser, Antonia: King James I., London 1974, str. 124 – 126.

<sup>325</sup> V roce 1615 byl povýšen na rytíře, 1617 na hraběte z Buckinghamu, 1619 na markýze a 1623 na vévodu. Stejně jako ostatní oblíbenci trval Buckingham na tom, aby jeho rodina postupovala na společenském žebříčku s ním. Fraser, Antonia: King James I., London 1974, str. 165.

<sup>326</sup> Suetonius píše, že si Nero vzal chlapce Spora jako nevěstu, naopak sám pak byl nevěstou, když si vzal za muže Doryfora (Životopisy, Kniha VI./28,29). Podle Tacita se Nero „provdal formou slavnostního sňatku za jednoho z onoho stáda chlípníků – jmenoval se Pýthágorás.“ (Letopisy, Kniha XV./37).

But you'll be anone, vnto your cutt-boy, Sporus<sup>327</sup>,  
Your new made woman; to whom, now I heare  
You are wedded too. (Akt IV.)

Je ovšem otázka, zdali ho k tomu motivovala spíše senzacechtivost daná atraktivitou tématu, či zdali skutečně poukazoval na milostný život samotného krále. Samozřejmě, že myslím zasvěcených diváků se ona souvislost nejspíše vybavila, nicméně autor se vždy mohl hájit, že se striktně držel historické předlohy, která mimochodem nabízí v tomto směru i hlubší paralelu mezi Neronem a Jakubem.<sup>328</sup>

Skutečným prototypem kariéristy nízkého původu, ženoucím se nevybíravými metodami za poctami, penězi a mocí je v dramatu *Nimphidius*. Samozřejmě celá svita kolem Nerona dává svým patolízalským chováním tušit podobné vlastnosti, ale *Nimphidia* si autor vybral jako archetyp. Není Neronovým milencem, stejně jako jím pravděpodobně nebyl historický *Nimphidius*, o kterém nám Tacitus podává jen sporé informace<sup>329</sup>, jeho zájem je v tomto ohledu namířen směrem k *Poppaei*.<sup>330</sup> Velmi omezená pramenná základna tak autorovi poskytuje skvělý základ pro zobrazení ambiciózního, intrikářsky založeného charakteru, stavějícího účel nad prostředky, jakých bylo na dvoře Jakuba I. nespočet. Nejednalo se totiž jen o Jakubovy oblíbence typu *Carra* a *Villierse*, kteří dosáhli vysokého postavení díky králově mimořádné přízni v první generaci, ale byli zde i povýšenci druhé generace, jako *Robert Cecil* (v době vzniku dramatu již ovšem několik let po smrti) a *Francis Bacon*<sup>331</sup>, kteří počali svou kariéru již za *Alžběty*, a kterým rovněž rozhodně nechyběly výše zmiňované vlastnosti. V případě *Nimphidia* autor, na rozdíl od jiných případů, však ctí Tacitovo hodnocení, které patrně výborně vyhovovalo jeho dramatickým záměrům, a *Nimphidius* je tak

<sup>327</sup> Ačkoli to v dramatu není přímo zmíněno, autorův výběr právě tohoto Neronova milence může (ale nemusí) naznačovat přímou paralelu k Jakubovu chování na veřejnosti, neboť v souvislosti se *Sporem Suetonia* zmiňuje, že ho Nero měl po svém boku na trzích i na slavnostech „znovu a znovu jej líbaje“. (*Životopisy*, Kniha VI./28). Rovněž Jakub se neubrání tomu, aby na veřejných místech neobdařoval své oblíbence lascivními polibky. Fraser, *Antonia: King James I.*, London 1974, str. 126.

<sup>328</sup> A to ve smyslu Jakubova obdarovávání svých milenců a jejich rodin politickou mocí, tak jak to Jakub běžně činil. *Cassius Dio* totiž zmiňuje, že Nero daroval svému milenci *Doryphorovi* k nelibosti své matky velkou sumu peněz a úřad (*Roman History*, Book LXI./5), takže autor si na druhou stranu v tomto směru mohl dovolit jít mnohem dál, pokud by to byl jeho záměr.

<sup>329</sup> Víme, že byl synem propuštěnky-prostitutky na císařském dvoře, stal se konzulem, posléze velitelem praetoriánů, po Neronově smrti dokonce usiloval o císařský titul, což ho stálo život. Rozhlašoval prý o sobě, že levobočkem císaře *Caliguly*. Tacitus: *Letopisy*, Kniha XV./72, *Z dějin císařského Říma*, Kniha I./5.

<sup>330</sup> To se tak stává zdrojem rivality mezi ním a *Antoniem*, který o *Poppaeinu* přízeň rovněž usiluje. I když *Antoniovy* motivy nemusí být výrazně odlišné od těch *Nimphidiových*, jeho přístup je zřetelně více romantický, což se v tvrdém konkurenčním boji ukáže být jako velká nevýhoda., neboť jenom ten, kdo si nebere skrupule a jde na věc čistě pragmaticky jako *Nimphidius*, má šanci uspět. „Správnost“ volby jeho taktiky pak dokazuje fakt, že *Poppaea Nimphidia* jmenuje ve třetím jednání kapitánem stráže.

<sup>331</sup> *Cecilova* otce *Williama Cecila*, lorda strážce pokladu, stejně jako *Baconova* otce *Nicholase Bacona*, lorda strážce pečeti královny *Alžběty*, současníci nazývali „homo novus“. Kovář, Martin: *Stuartovská Anglie*, Praha

vedle Nerona, nejzápornější postavou, což vysvětluje již z toho, jak je v prvním jednání představen publiku (v rozhovoru Petronia s Antoniem):

Pet.: ..... Antonius knowest thou him?  
Ant.: What? knowest the onely fauorite of the Court?  
Indeed, not many dayes agoe thou mightest,  
Haue not vnlawfully askt that question.  
Pet.: Why? Is he rais'd?  
Ant.: That haue I sought in him,  
But neuer peece of good desert could find:  
Hee is Nymphidias sonne, the free'd woman,  
Which basenesse to shake off, he nothing hath  
But his owne pride (Akt I.)<sup>332</sup>

To, že Nymphidius, ani ten historický ani ten v dramatu, nebyl Neronovým milencem, neznamená, že by výše zmíněné pasáže, pokud je autor zamýšlel jako paralely k dobové současnosti, vylučovaly ze svého záběru Carra, Villierse a podobné oblíbence, kteří dosáhli vysokého postavení díky Jakubově homosexuální orientaci. Právě naopak. Domnívám se, že charakteristika jako „onely fauorite of the Court” mířila právě tímto směrem, nejspíše především k Buckinghamovi. Ačkoli Nymphidiův zájem je v dramatu namířen směrem k Poppaei, vykazuje tytéž charakteristiky, jaké bylo možné tušit ve vztazích Jakuba a jeho favoritů. Nymphidius chce Poppaeu využít pro svůj společenský vzestup a to konkrétní, s čím počítá, že ho posune na společenském žebříčku (kde usiluje – tady ve shodě s prameny – o příčku nejvyšší), je erotická náklonnost:

.....Tis not Poppeas armes,  
Nor the short pleasures of a wanton bed,  
That can extinguish mine aspiring thirst  
To Neroes Crowne; By her loue I must climbe,  
Her bed is but a step vnto his Throne.....  
..... Thus, I by Neroes, and Poppeas fauour,  
Rais'd to the enuious height of second place,  
May gaine the first: Hate must strike Nero downe.  
Loue make Nymphidius way vnto a Crowne. (Akt I.)

Dobovou aktuálnost nám dokládá fakt, že Tacitus nám žádné takové indicie o Nymphidiově nedává, dokonce ani nenaznačuje, že by byl výrazným, nebo dokonce *jediným* oblíbencem Neronova dvora. Dále zmiňovaná pýcha (“he nothing hath but his owne pride”), jeho chování v dramatu prozrazující nezměrné ambice, podpora Nerona a jeho politiky (ovšem jen do té

---

2002, str. 45. Označení pochází z doby římské republiky, kde se takto označoval člověk, který byl jako první ze své rodiny zvolen konzulem nebo se stal členem senátu.

<sup>332</sup> Ke konci dramatu o něm Antonius ještě dodává:

“...I haue long seene his (Nymphidiovo) climbing to the Empire  
By secret practises of gracious women,  
And other instruments of the late Court,....” (Akt V.)

míry a okamžiku, dokud je to výhodné pro jeho vlastní záměry), pragmatismus, to je přesně to, co pro idealisticky smýšlejícího dramatika a člověka představovali dvořané a hodnostáři na Jakubově dvoře.

Nimphidius je onen *machiavel*, temná postava, která se v tomto období objevuje v různých podobách v téměř každé tragédii a jejíž identifikace s tím, co nazýváme *nový muž*, se v pozdně jakubských hrách stává stále více zjevnou.<sup>333</sup> Curtis Perry ve své knize identifikuje Nimphidia především s Buckinghamem<sup>334</sup>, já se však kromě toho domnívám, že některé charakteristiky postavy mohou mít širší základ v obecně platných principech chování a vystupování, které praktikovali a které byly vlastní i ostatním příslušníkům dvora a to i těm, kteří nepatřili již k té „první generaci“, ale kterým rozhodně nechyběly podobné ambice prozrazující vlastnosti.

Totíž například v roce 1617 (opět připomínám, že podle jedné z teorií drama mohlo vzniknout právě v tomto roce) již zmiňovaný Francis Bacon dosáhl léta toužebně očekávané pozice lorda strážce pečeti<sup>335</sup> a jelikož měl podle Akrigga více než kdo jiný zalíbení ve velkolepých obřadech, jeho vlastní neuvěřitelně pompézní jízda do Westminsteru uvádějící ho do úřadu, připomínala malou korunovaci. To se pochopitelně jen stěží mohlo obejít bez jedovatých komentářů a tak se objevily posměšky o „králi Baconovi“ apod.<sup>336</sup> Slova, kterými odpověděl královně Anně na dotaz, proč on a Sir Ralph Winwood, který byl rozzuřen nad pompézností Baconova průvodu, jsou spolu neustále ve sváru, mluví za vše: „Madame, I can say no more but he is prowde and I am prowde.“<sup>337</sup>

---

<sup>333</sup> Ornstein, Robert: *The Moral Vision of Jacobean tragedy*, Westport, Connecticut 1975, str. 27. Útok na *nové muže* v jakubském dramatu měl částečně i širší ekonomicko-sociální podtext. Rozdíl mezi bohatstvím a chudobou, který byl zřetelný i v předchozích historických obdobích, nabývá s rozvojem světového obchodu viditelnějších podob, neboť ti, kteří z valné většiny profitovali na obchodu a rozvíjejícím se průmyslu (tedy na tom stejném procesu, který na druhé straně prohluboval chudobu těch nejnižších vrstev) byli právě často lidé, kteří stáli mimo tradiční struktury. Knights, Lionel Charles: *Drama & Society in the Age of Jonson*, London 1937, str. 174, 175.

<sup>334</sup> Perry tuto anonymní hru dává do spojitosti se dvěma dalšími dramaty (Massingerovou hrou *Roman Actor* a Mayovou *Julií Agrippinou*), které podle něho všechny vycházely z Jonsonovy tragédie *Sejanus His Fall*. Všechny mají společné to, co autor nazývá teorií instrumentálního favoritismu, jelikož podle něj popisují císařské oblíbence jako instrumentální rozšíření absolutní moci spíše, než jako uhrančivé milence nebo zkorumpované rádce. Slovo „instrument“ je ve skutečnosti klíčovým slovem v těchto hrách, a nakládání s favority jako s mocenskými nástroji podle Perryho znamená, že je to spíše tyranský císař, kdo je plně zodpovědný za svého zkorumpovaného dvořana, než aby tomu bylo naopak. Perry, Curtis: *Literature and Favoritism in Early Modern England*, Cambridge University Press 2006, str. 231, 271. <http://books.google.cz/books?id=7qPIO6ITkYC>

<sup>335</sup> Krátce poté Jakub odcestoval do Skotska a v jeho nepřítomnosti tak Bacon dostal příležitost okusit skutečnou vládu nad Anglií. Moc, kterou si po letech čekání skutečně vychutnával. Více: Akrigg, G.P.V.: *Jacobean Pageant*, New York 1978, str. 291.

<sup>336</sup> Tamtéž, str. 292.

<sup>337</sup> Akrigg, G.P.V.: *Jacobean Pageant*, New York 1978, str. 292.

Pokud drama vzniklo v roce 1617, mohla se Baconova pompézní „korunovační jízda“ velmi dobře vybavit divákům třeba i při scéně Neronova triumfálního průvodu (a to i přesto, že má svůj věrný předobraz v pramenech), v jejímž závěru přihlížející Říman reptá nad jeho prostoduchou pompézností:

What are wee People? or our flattering voyces,  
That alwayes shame and foolish things applaud  
Hauing no sparke of Soule; All Eares, and eyes,  
Pleas'd with vaine showes, deluded by our senses  
Still enemies to wisdom, and to goodnesse.

Nemusíme tedy vždy zcela automaticky stavět paralelu typu Nero – Jakub I. Kromě toho, na rozdíl od Nerona, který byl v pravém slova smyslu sebestředný exhibicionista, jenž potřeboval masy lidí, aby ho milovaly a obdivovaly, a jisté vrstvy obyvatelstva tak skutečně činily, jak to nacházíme jak v dramatu tak i hojně v pramenech, král Jakub byl v tomto směru pravý opak. Nejen že si nepotrpěl na žádné ceremonie, dokonce je přímo nesnášel a představa ukazovat se pokřikujícím davům, či je dokonce ještě bavit, se mu vůbec nelíbila.<sup>338</sup>

Přesto však dáme-li Římanovo prohlášení o „očích a uších uspokojených marnivými představeními“ do souvislosti s Jakubem, mohou snad ony „vaine showes“ asociovat finančně nákladné výpravné masky tolik oblíbené právě na dvoře Jakuba I.<sup>339</sup>

V samotném dramatu je pro Neronův průvod (ústý Nimphidia<sup>340</sup>) přímo užito slovo „pageant“<sup>341</sup> (výpravna, živá podívaná), tedy výraz, kterým se od raného novověku označovaly (a stále označují) nejenom procesí a triumfální průvody, jako je například vjezd panovníka do města, ale právě i pečlivě propracovaná kostýmní alegorická představení určená pro veřejnost, jejichž „komornější“ verzí byly masky, určené pro dvůr.

---

<sup>338</sup> Jeden Angličan dokonce napsal: „the Accesses of the People made him impatient, that he often dispersed them with Frowns, that we may not say with Curses.....“. Fraser, Antonia: King James I., str. 94 – 97.

<sup>339</sup> Poté, co Inigo Jones spojil své síly s Benem Jonsonem, staly se masky (výpravné divadelní hry s tancem a zpěvy) integrální součástí života na Jakubově dvoře. V maskách účinkovali i příslušníci královské rodiny, dokonce sám Jakub. Masky samy v sobě ztělesňovaly i Stuartovskou představu vládnutí (např. když král Jakub vystoupil jako Pan, světový bůh, královna Anna jako královna oceánů a princ Jindřich jako princ z pohádkové říše víl), byly prostředkem sebeglorifikace (podobně jako Neronovy triumfální průvody na oslavu jeho vítězství „bez prolití krve“) a byly neuvěřitelně bombastické a finančně nákladné. Fraser, Antonia: King James I., str. 122, 123.

<sup>340</sup> Prospěchářský Nimphidius je jeden z mála charakterů v dramatu, který je schopen vidět pod povrch věcí, který ví, jak systém funguje a využívá toho ovšem následně ve vlastní prospěch.

<sup>341</sup> Nim.: Whil'st Nero, in the streetes, his Pageants shewes,  
I, to his faire wiues chamber, sent for am. ....(Akt I.)



Výraz postupně nabyl i pejorativnější konotaci ve smyslu okázalé podívané zastírající nedostatek skutečného, hlubšího významu<sup>342</sup>, což je ovšem přesně ta souvislost, kterou nám naznačuje již toto drama. Nero oslavuje vítězství na poli uměleckém, nikoli válečném, je to vítězství bez prolití krve, jak zdůrazňuje drama, tedy jeho triumfální průvod je pouze „vaine show“, protože pozbývá onen původní tradiční obsah. Stejně tak masky, které se vyvinuly z veřejných *pageants* a které stejně jako ony původně oslavovaly určité význačné události (nástup nového panovníka, královskou svatbu, narození dědice apod.), mohly nyní svou pompézností, rafinovaností, četností a nezakrytou státní propagandou připadat autorovi jako prázdné bezduché slavnosti, a to obzvláště v případě, pokud on sám nebyl jedním z „vyvolených“ participantů jako např. Ben Jonson. Pokud autor dvojsmyslně naráží na dvorské masky a podobné nákladné slavnosti nebo se minimálně nechává v dramatu inspirovat svým názorem na ně, prozrazuje nám tím zároveň něco o nesouladu či profesionální rivalitě mezi autory podporovanými dvorem a mezi těmi, kteří to štěstí neměli.<sup>343</sup>

Jak jsem se již zmínila výše, je jedním z hlavních dějových linií v dramatu Pisonovo spiknutí, což do pomyslného dialogu mezi autorem a divákem vnáší důležitou otázku, a sice otázku legitimacy odstranění současného panovníka, pokud tento nedostává (samozřejmě podle mínění spiklenců) svých panovnických povinností, či se výrazně prohřešuje proti dobrým mravům apod. Proti Jakubovi bylo vedeno několik neúspěšných spiknutí<sup>344</sup>, rovněž v roce 1610 byl zavražděn francouzský král Jindřich IV. Navarský. Přirozeně spiknutí je z hlediska zákona vždycky nelegitimní<sup>345</sup>, ale může být ospravedlnitelné morálně. A to je právě hledisko, které autor ve svém dramatu sleduje:

“Our deed is honest, why should it seeke corners? Tis for the people done, let them behold it; ....”(Scaevinus, Akt II.),

ukazuje spiklence, jakoby vlastně zastupovali boží spravedlnost:

“And therefore haue the Heauens forborne their duties, To grace our swords with glorious blood of Tyrants.”(Scaevinus, Akt I.).

---

<sup>342</sup> pageant. (n.d.). *Dictionary.com Unabridged (v 1.1)*. Retrieved April 01, 2008, from Dictionary.com website: <http://dictionary.reference.com/browse/pageant>

<sup>343</sup> Čistě teoreticky existuje i méně pravděpodobná možnost, že autor byl mezi těmi, kdo participovali na dvorských benefitech, ale že jeho osobní, morální postoj byl odlišný, a proto své vlastní názory vyjádřil anonymně.

<sup>344</sup> Bye Plot, Main Plot v roce 1603, Gunpowder Plot 1605

<sup>345</sup> Za zradu je v této době v podstatě považována jakákoli opozice. Fraser, Antonia: *King. James I.*, London 1974, str. 152.

Jejich rozhodnost a přesvědčení o správnosti jejich činu jsou zcela nepochybné:

Lucan: "Weakenesse and seruile gouernment we hitherto  
Obedyed haue, which, that we may no longer,  
We haue our liues, and fortunes now set vp,  
And haue our cause with Pisoes credit strengthned." (Akt. II.)<sup>346</sup>

Jak jsem již zmínila, autor straní spiklencům, což lze jednoznačně vyvodit ani ne tak z toho, že je líčí jako čestné a ušlechtilé muže, ale že toto je v jistém rozporu s tím, jak je líčí prameny, v tomto případě Tacitus<sup>347</sup>, které autor důvěrně znal a ctil. Dokonce propuštěnec Milichus, který celé spiknutí vyrazí, spiklence v dramatu líčí jako rázné a odhodlané muže vysokého ducha („These are all men of action, and of spirit, And dare performe what they determine on."), což podle Tacita, rozhodně nebyli.<sup>348</sup>

Přesto nás Milichus neopomene upozornit, že spiknutí je vlastně velezrada:

And if it be but talke oth'State, 'tis Treason,  
Like it they cannot, that they cannot doe:  
If seeke to mend it, and remooue the Prince,  
That's highest Treason; change his Councillours,  
That's alteration of the gouernment,  
The common cloke that Treasons muffled in; .....(Akt. II.)

Jelikož Milichus je v dramatu líčen jako podlézavý, prospěchářský charakter<sup>349</sup>, dalo by se z toho zřetelně vyvodit, jaké stanovisko autor k dané věci zaujímá, já se přesto na druhé straně domnívám, že toto samo o sobě není až tak důležité, protože někdy má význam už to, že určitá slova (názory) jsou v dramatu vyřčena, bez ohledu na to, kým a velmi často i bez ohledu na to, v jakém kontextu. Co je podle mě důležité, je to, že autor zde již samotným vyřčením těchto protichůdných názorů otevírá před diváky téma, zdali morální normy jsou či

<sup>346</sup> Svým ideálům zůstávají věrni i v momentě, kdy je už spiknutí prozrazeno: „But since we are discover'd, what remaines? But put our liues vpon our hands, these swords Shall try vs Traitors, or true Citizens."(Flavius, Akt IV.) , „Because all noblenesse, and worth on earth We see's on our side;..... They traitors call vs, Each man treason praiseth, And hateth faith, when Piso is a traitor."(Lucan, Akt IV.)

<sup>347</sup> Tacitus je jediný pramen, který nám o spiknutí podává podrobnější informace. O Pisonovi se tu píše, že byl sice „štědrý k přátelům i k neznámým lidem, vlídný v řeči i společenském styku. Měl i nahodilé přednosti, štíhlé tělo a sličný obličej, ale mravní vážnost nebo zdrženlivost v počtech mu chyběly, hověl lehkovážnosti, honosivosti a někdy i hýřivosti, což schvalovala většina lidí, kteří si při tak mocném půvabu neřestí nepřejí tuhou a příliš silnou vládu.“ (Letopisy, Kniha XV./48) . Tacitus dále například píše, že „Scaevinova mysl totiž byla narušena rozmařilostí, a proto byl jeho život nečinností zmalátnělý, Quintianus (další ze spiklenců – pozn. autora) byl pověstný svou chlípností, .....“ (Letopisy, Kniha XV./49).

<sup>348</sup> Srovnej: Tacitus, Letopisy, Kniha XV./59. Přesto ovšem pravděpodobně autorova snaha o autenticitu a snad i posedlost Tacitovými *Anály* mu nedala, aby alespoň jeden z těchto názorů do dramatu nevložil, ovšem specificky právě nesympatický Milichus je v dramatu ten, kdo ho prezentuje: „...But he (Scaevinus – pán) hath neither Catoes minde, nor cause; A man giuen ore to pleasures, and soft ease....“(Akt III.)

<sup>349</sup> Což v tomto případě naprosto souhlasí s tím, jak ho líčí Tacitus (Letopisy, Kniha XV./54), což zároveň koresponduje i s pravděpodobně již i v této době rozšířeným zvykem líčit jednotlivé postavy v dramatu „in their proper character“ podle jejich společenského postavení. Viz výše v kapitole 3.2.

nejsou nadřazeny legislativě<sup>350</sup> a pokud ano, tak za jakých podmínek a v jaké situaci. Je tedy legitimní zabít tyрана, ačkoli tento je právoplatným panovníkem? Nebo, je vůbec panovník, který vládne jako tyran, stále ještě právoplatným panovníkem?<sup>351</sup> Toto je jeden z ústředních motivů, a ačkoli víme, jak to s Neronem nakonec dopadlo a můžeme i zcela oprávněně tvrdit, že autor svým dramatem naznačuje, že ano, je to legitimní, nemusí to zákonitě znamenat, že by k něčemu takovému vybízel. Přesto však věta v samém závěru dramatu pronesená jedním z Římanů směrem k Neronovi: „The Senate haue decreed you're punishable,...“<sup>352</sup>, vyvolává dojem zcela zřetelného varování směrem k Jakubovi a jeho absolutistickým tendencím.

Na těchto několika ukázkách, které jsou podle mne nejvíce viditelnými příklady toho, jak historické drama reflektuje realitu doby svého vzniku, je nápadně zarážející to, že Jakub I. a Nero toho měli více společného, než by se na první pohled mohlo zdát. Mírová politika, homosexuální sklony, tendence k absolutismu, sklony podléhat názorům pochlebovačů (prozrazující v jazyce moderní psychologie nedostatek vnitřního sebevědomí), ještě můžeme doplnit osobními sklony uměleckými (literárními), které rovněž nalézáme u obou dvou. Pochopitelně Neronovy ambice v tomto směru byly daleko větší, chtěl vystupovat a vystupoval veřejně jako herec, zpěvák, kytarista, chtěl psát knihy, žárlil na své „kolegy“, a používal všelijaké nekalé praktiky, aby na tomto poli vyniknul, jak to již bylo zmíněno v předchozí, čtvrté kapitole. Jakub byl spíše plachý intelektuál, který se dobře cítil ve společnosti básníků a literátů a který sám vyvíjel určitou básnickou činnost, ve které (tady

<sup>350</sup> Problém v Anglii v této době byl i v tom, že ani v té legislativě nebylo úplně jasno. V Anglii totiž neexistovala přesná hranice mezi pravomocemi panovníka a parlamentu, systém, tak jak byl převzatý z dob Alžběty, fungoval do značné míry na základě oboustranného konsenzu. Obecně vzato jádro sporů v Jakubově době proto leželo především v tom, jak ta která strana tento stávající systém interpretovala. Obě strany sdílely víru v božský původ panovnické moci, ale zatímco pro royalisty v podstatě znamenala, že panovník není odpovědný žádné pozemské autoritě a spolu s proklamací dědičného nároku na trůn ji využívali především jako argument proto, aby udrželi za hranicí zákona jakýkoli ozbrojený odpor proti panovníkovi, parlamentní strana ji chápala tak, že božské posvěcení se dostalo i všem ostatním institucím a panovník je oprávněn vykonávat svou moc jen v rámci pravomocí, které mu byly svěřeny. Viz blíže a podrobněji: Miller, Jaroslav: *Odložený zrod Leviatana*. Praha 2006, str. 147 – 167.

<sup>351</sup> Budiž připomenuto, že již v roce 1598 se Jakub v *Trew Law of Free Monarchies* vyjádřil, že dokonce i špatný král má nezcizitelná práva na lidmi, jelikož byl seslán bohem, aby je ztrestal. Fraser, Antonia: *King James I*. London 1974, str. 67.

<sup>352</sup> Tento výrok je podle mne dobrým příkladem toho, jak si autor ve snaze o dobovou aktualizaci antického tématu „hrál se slovy“. Výrok totiž v dramatu dále pokračuje: „... After the fashion of our ancestors;...“, což nám dokládá, že podkladem je Suetoniovo líčení („.....he (Nero) had been pronounced a public enemy by the senate, and that they were seeking him to punish in the ancient fashion.....“), přesto však způsob, jakým autor tuto informaci parafrázoval jí dává trochu jiný význam. Suetonius totiž píše, že Nero byl nejprve prohlášen veřejným nepřítelem a teprve poté mohl být na základě toho potrestán, a to způsobem, jakým se takoví nepřátelé státu obvykle trestali. Autor dramatu ale Nerona nechává potrestat tak, jak je, tedy stále ještě římským císařem. Rovněž pokud by to vyjádřil tak, jak to líčí Suetonius, vztahovala by se věta pouze na Nerona, zatímco pokud napíše „The Senate haue decreed you're punishable“ (a tím „you“ je míněn Nero-císař), vytváří to podle mne dojem jakéhosi precedentu vztahujícího se od nynějška na každého panovníka.

Citace ze Suetonia v angličtině převzata z:

[http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Suetonius/12Caesars/Nero\\*.html](http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Suetonius/12Caesars/Nero*.html)

opět ve shodě s Neronem) nebyl vyloženě špatný, ale rozhodně v ní nikterak nevynikal.<sup>353</sup> Na druhé straně sám sebe považoval za velkého učence a neměl vždy zrovna nejlepší vztahy s těmi, které považoval za své rivaly<sup>354</sup> (tedy opět podobně jako Nero). Stejně jako Nero vášnivě rád jezdil vozatajské závody, což je v dramatu ale i v pramenech hojně kritizováno, Jakub I. vášnivě miloval lov a věnoval se mu do té míry, že to u současníků vyvolávalo stejnou nevoli.<sup>355</sup> Nero vystupoval na jevišti jako herec, Jakub se občas objevil v němé roli v některé dvorské masce, jak to ovšem bylo vlastní i ostatním členům jeho rodiny a dvora.

Na těchto příkladech je dle mého názoru patrné, jak autor balancoval mezi historicky doložitelnými fakty, od kterých se nechtěl výrazným způsobem odklonit, a narážkami na dobovou realitu, které, jak pravděpodobně doufal, bude obecnstvo s nadšením kvitovat.

## 5.2 The Tragedy of Nero (1675)

Vztahem Leeova dramatu *The Tragedy of Nero* a soudobé politicko-společenské situace se zabývá již jednou výše zmíněný článek Davida Scotta Kastana *Nero and the Politics of Nathaniel Lee*<sup>356</sup>.

Autor se v něm snaží odporovat podle něj obecně přijímané tezi, že politický obsah můžeme nalézt v anglickém dramatu až počínaje rokem 1678<sup>357</sup>. Kastan nachází paralely k dobové politice zcela zřetelně a to již v samotném výběru námětu. Karlův dvůr byl proslulý korupcí a dekadencí stejně jako dvůr Neronův a zatímco královi stoupenci rádi přirovnávali Karla k biblickému Davidovi, jeho oponenti si velmi snadno dovedli představit „in one scene London and Rome“.<sup>358</sup> Přímo doslovné dobové přirovnání Karla k Neronovi pak nacházíme

---

<sup>353</sup> Fraser, Antonia: King James I., str. 48, 49, 117.

<sup>354</sup> As ...one who considered himself the great schoolmaster of the realm, James was not always happy with those who set themselves up as rivals. Fraser, Antonia: King James I., str. 140.

<sup>355</sup> Nejen že kvůli tomu ve velké míře zanedbával své vladařské povinnosti, ale rovněž byly i stížnosti na devastaci zasetých polí drobných farmářů, nemluvě o finančních nákladech. Blíže: Akrigg, G.P.V.: Jacobean Pageant, New York 1978, str. 159, 160.

<sup>356</sup> Kastan, David Scott: Nero and the Politics of Nathaniel Lee. In: Papers on Language and Literature, r. 13, č. 2 (1977), str. 125 – 135.

<sup>357</sup> Popish plot

<sup>358</sup> Kastan, David Scott: Nero and the Politics of Nathaniel Lee. In: Papers on Language and Literature, r. 13, č. 2 (1977), str. 126.

podle Kastana v dobové *Fourth Advice to a Painter*<sup>359</sup> beroucí si na mušku Karlovo prostopášné chování:

As Nero once, with harp in hand, survey'd  
His flaming Rome and, as that burn'd, he play'd,  
So our great Prince, when the Dutch fleet arriv'd,  
Saw his ships burn'd and, as they burn'd, he swiv'd.<sup>360</sup>

V *Second Advice to a Painter* nacházíme pokyn - "let the flaming London come in view / Like Nero's Rome"<sup>361</sup>. Podle Kastana obecně monarchové v prvních Leeových hrách (včetně Nerona) vykazují charakteristiky až nápadně přílehlavé na Karla II., neboť obětují vládní povinnosti svým nezvladatelným vášním.<sup>362</sup> Přesto ovšem Kastan podle mého názoru zcela správně poukazuje, že Leeovy politické záměry v dramatu jsou spíše konceptuálního než osobního rázu. Viděno v kontextu dobových přirovnání, považuje pak Kastan Leeovu *The Tragedy of Nero* za téměř výhradně politické drama, které podle výše zmíněných podobností osobního života panovníka a poměrů na dvoře, vykazuje paralely k centrálním politickým otázkám Karlovy vlády, jako je výsadní rozhodovací právo panovníka a jeho neodvolatelné, bohem posvěcené postavení. Velký důraz a prostor klade Kastan na postavu v dramatu trpícího Britannika, která podle něj díky příhodnosti jmen ztělesňuje anglický národ trpící politickými neúspěchy monarchie. Tolik stručně k článku.

Ačkoli paralela Britannicus – Británie, byť je v mnoha ohledech velmi pravděpodobná, může být čistě Kastanova spekulace, není pochyb o tom, že drama svým zobrazením dvora i okolností okolo Neronovy osoby naráží na dobové poměry.

Na rozdíl od předchozího dramatu víme v tomto případě zcela jasně, kdy drama vzniklo. Premiéru mělo 16. května 1674 a vzhledem k Leeově mladému věku nelze předpokládat, že by vzniklo o několik let dříve, nýbrž že bylo pravděpodobně napsáno krátce (několik měsíců) před premiérou. V té době ukončila Anglie válku s Nizozemím, kterou rozpoutal Karel II. po

---

<sup>359</sup> Sbírka satirických básní zajímavá především svými postřehy o dobové situaci, jejíž autorem je buď Edmund Waller nebo John Denham.

<sup>360</sup> Citováno podle: Kastan, David Scott: Nero and the Politics of Nathaniel Lee. In: Papers on Language and Literature, r. 13, č. 2 (1977), str. 127.

<sup>361</sup> Tamtéž.

Paralelu hořícího Říma a hořícího Londýna nacházíme rovněž přímo v Leeově dramatu, pochopitelně zcela přirozeně, neboť obě města byla zachvácená požárem. V dramatu ovšem ještě navíc nacházíme v souvislosti s požárem zmínku o moru, když se Neronovi před požárem ve snu zjeví Caligula a bědující nad svým osudem ho nabádá: „...VVith raging Plagues I'de fill each Roman brest: Burn Palaces: like Thunder, I would rave,....“ (Akt IV.), což evokuje katastrofu roku 1666, kdy velkému požáru Londýna předcházela rozsáhlá epidemie moru.

<sup>362</sup> Karlova žádostivá nestřídmost se stala středobodem několika dobových satirických básní převážně od Rochesterera, ale i jiných. Viz. Kastan, David Scott: Nero and the Politics of Nathaniel Lee. In: Papers on Language and Literature, r. 13, č. 2 (1977), str. 125, 126.

boku Francie v roce 1672 bez souhlasu a podpory parlamentu. Když se v únoru roku 1673 parlament po téměř dvouletém odročení sešel, hlavní náplní jednání byly dvě věci: válka, která se protáhla déle, než Karel původně očekával a bylo tedy třeba nových finančních zdrojů, a náboženská tolerance, o kterou Karel usiloval, když těsně před vyhlášením války vydal *Deklaraci o shovívavosti*. Jelikož se obecně věřilo, že má sloužit k podpoře katolíků, narazila v parlamentu na velký odpor. Po zdoluhavých tahanicích král peníze dostal výměnou za odvolání *Deklarace* a přijetí *Test Act*, který vylučoval katolíky z veřejných úřadů. Jelikož však Anglie stejně jako v předchozím roce byla v bojích velmi neúspěšná, požádal Karel v říjnu parlament o další peníze, tentokrát je však již nedostal a byl poté v lednu 1674 prakticky donucen válku ukončit.<sup>363</sup>

Kromě toho *Test Act* zasadil těžkou ránu Karlově vládě – *Cabale*, která (složená částečně z katolíků) se posléze rozpadla. Během jednání o *Deklaraci* musel Karel dokonce spolknout prohlášení parlamentu, že byl špatně informován o svých pravomocích, když takovou deklaraci vydal.<sup>364</sup> Tedy poněkud odlišná situace od doby, která bezprostředně válce předcházela; tehdy, na počátku roku 1672, se Karel zdál být na vrcholu své moci.<sup>365</sup>

V tomto politickém ovzduší psal tedy Nathaniel Lee svoje drama. Pokud je *The Tragedy of Nero* politické drama, dotýká se ovšem těchto dvou žhavých aktuálních otázek, tedy války a náboženství, pouze okrajově, přesto však celkem významně.

Drama totiž přímo začíná rozhovorem Cyary, Silvia a Othona o vítězství Římanů nad Parthy, kterého dosáhli vlastní houževnatostí, neustálou připraveností k boji, tím, že se nepřítelem nenechají zaskočit a to vše, i když byli v počáteční nevýhodě. Cyara, parthská princezna, římskou převahu bez výhrad uznává.<sup>366</sup> V politickém kontextu představují Římané v tomto dramatu právě Angličany, jelikož jednak je celé drama z římského prostředí a jednak

---

<sup>363</sup> Ashley, Maurice: Charles II., St. Albans 1973, str. 182 – 202.

<sup>364</sup> Tamtéž, str. 194, 195.

<sup>365</sup> Tamtéž, str. 184, 185.

<sup>366</sup> Otho.: .....I, and some more, were in our General's Tent.

(Great Corbulus he's call'd) who with success,

Has often led our gallant Roman Troops,

Against your Parthian horse; as I remember,

'Twas midnight when our Scouts, all pale with fear,

Came, flying, with the news of your approach:

Our General undisturb'd, straight gave Command.....

..... So your Surprise was answered with Surprise,

And gain'd us, without the Victory;

For 'tis our custom frequently to sleep

Whole nights in arms, never to rest secure.

Cyara.: Our loss, indeed, was great; but Oh!..... (Akt I.)

každý stát mající ambice na poli válečném, se rád k Římanům přirovnává.<sup>367</sup> Ve skutečnosti však ale Angličané přes veškeré úsilí ve válce s Nizozemím „jako Římané“ nebojovali, naopak spíše by se tento atribut dal přiřknout holandské straně.<sup>368</sup> Autorovo líčení, které (což rozhodně nepřekvapí) není ani příliš v souladu s antickými prameny, může představovat tedy spíše jakési zbožné přání a následně tedy zklamání nad anglickými vojenskými neúspěchy, anebo vyjadřuje Leeův názor, že ve válce se mělo pokračovat, dokud nebude vítězství dosaženo, čímž by takto vyjadřoval podporu Karlově politice.

Na otázku náboženství je v dramatu poukázáno prakticky jedinou větou, a sice Neronovým prohlášením „Religion is a thing Fitter to scare poor Priests, than daunt a KING.“ (Akt I.). Tomuto výroku předchází Neronovo zavržení veškerých ctností a následuje za ním prohlášení sebe sama bohem, což dle mého názoru vyjadřuje v jedné rovině zcela zřetelně vědomí vlastní nadřazenosti i ve věcech náboženských, ale rovněž tak, v druhé, poněkud osobnější rovině, pohrdání náboženstvím jako takovým. Karlovi II. poskytovalo jeho postavení hlavy anglikánské církve bezpochyby postavení výsadní (podobně jako antičtí římscí císařové disponovali titulem *pontifex maximus*), ale zásadní rozhodnutí měla náležet do rukou parlamentu, jak o tom svědčí reakce na *Deklaraci o shovívavosti*. V této rovině by tedy výrok mohl naznačovat Karlovu troufalost (nebo odvalu – záleží z jakého úhlu se na věc díváme) prosazovat změny v náboženských záležitostech formou královského prerogativu. Na druhé straně v osobní rovině byl Karlův poměr k náboženství spíše skeptický, jak prohlásil skotský klerik Gilbert Burnet: „He was no atheist, but he had rather an odd idea of the goodness of God.“<sup>369</sup>, ale stěží pohrdlivý. V této rovině výrok koresponduje spíše s historickým Neronem, který, jak píše Suetonius, všemi náboženstvími opovrhoval.<sup>370</sup>

Kromě těchto konkrétních aktuálních politických problémů, které v dramatu můžeme vystopovat spíše jako jednorázové stručné narážky, reflektuje drama politickou a společenskou dobovou praxi v obecnější rovině.

Podívejme se nejprve na zobrazení dvora. Otho nejprve v prvním jednání nabádá ostatní:

To take a strict Survey of all the Court,  
The greatest, and most flourishing, on Earth.

---

<sup>367</sup> Příkladem budiž hrabě ze Shaftesbury, který na zasedání parlamentu v únoru 1673, přirovnával ve svém bojovném projevu vztah Angličanů a Holanďanů ke vztahu Římanů a Kartaginců, přičemž váhu svým argumentům dodával známým Catonovým výrokem: *Carthago delenda est*. Ashley, Maurice: Charles II., St. Albans 1973, str. 193.

<sup>368</sup> Například v bitvě u Texelu to byli právě Nizozemci, kdo byli v nevýhodě a museli čelit početní převaze, přesto to byli právě oni, kdo díky své skvělé strategii nakonec vítězně triumfovali.

<sup>369</sup> Karel byl prý přesvědčen, že jedině, co bůh skutečně nenávidí, je být „wicked or to design mischief“ a on sám si byl jistý, jak jednou řekl samotnému Burnetovi, že tímto on vinen rozhodně není. Ashley, Maurice: Charles II., St. Albans 1973, str. 154.

<sup>370</sup> Suetonius: Životopisy, Kniha VI./56

A Sylvius mu odpovídá:

So every tongue reports it; a full Orb  
Of matchless Glory, where your Emperor  
Rules, like the *Sun*, and gives each noble, warmth.

Vzhledem k tomu, že antické prameny Neronův dvůr za „vzkvétající“ příliš neoznačují, ačkoli jím v jistém slova smyslu mohl být, je zde zcela zřejmé, že Lee se odkazuje na soudobé panovnické dvory a to nejen na dvůr Karlův, ale spíše i na dvůr Ludvíka XIV., *krále slunce*, který byl v tomto směru pro Karla bezpochyby vzorem.<sup>371</sup> Nicméně, optimismus Othónův velmi záhy vyprchává, když začne vypočítávat panovnickovy neřesti:

Nothing appears, alas, as heretofore;  
The darkness of his horrid vices, have  
Eclips'd the glimmering rays of his frail virtue.....(Akt I.)<sup>372</sup>

Ve druhém jednání, když se na scéně objeví Petronius v poněkud nezvyklé roli Neronova dohazovače a oroduje za to, aby Poppaea byla poslána ke dvoru, má již Otho svůj názor na Neronův (či Karlův) dvůr zcela ujasněný:

It carries poyson: 'tis a fatal Circle;  
Upon whose Magick skirts, a thousand Devils,  
In Chrystal forms, sit tempting innocence,  
And beckon early Virtue from its Center.

Petronius, má pochopitelně jiný názor:

....I think the Court  
May well be teamed the Noble Rendesvous  
Of Gallant Spirits: 'tis a Circle, Sir,.... (Akt II.)

---

<sup>371</sup> A nejenom to. Karla kromě jiného s Ludvíkem spojovala i tajná smlouva z Doveru z roku 1670, která byla prapříčinou celé té záležitosti s válkou a *Deklarací o shovívavosti*, a po porážce anglické a francouzské flotily v bitvě u Texelu v srpnu 1673, která byla zapříčiněna především francouzskou liknavostí v boji, což vešlo v obecnou známost, byla na podzim téhož roku v Anglii nálada silně protifrancouzská. Ashley, Maurice: Charles II., St. Albans 1973, str. 197.

<sup>372</sup> Pasáž dále pokračuje: „....His cruelties, like birds of prey, have pick'd All seeds of Nobleness from his false heart;.....“. Zde je možná vhodné uvést skutečnost, která bude námětem až příští kapitoly (č. 6), a sice, že, velmi zjednodušeně řečeno, Neronova osobnost v tomto dramatu vykazuje dvě základní charakteristiky - Nero jako krutý vládce, který vraždí své příbuzné (někdy přímo osobně), a Nero jako milovník, který zanedbává své povinnosti ve prospěch vlastních požitků. Pokud se tedy Karlova osobnost promítá do Neronovi postavy, je to dle mého názoru především právě prostřednictvím té druhé charakteristiky (i když i Karel nepostrádal absolutistické sklony), zatímco ta první je právě to, co můžeme považovat za součást stereotypu Neronovy historické osobnosti.



Ačkoli oba názory mají působit v dramatu jako kontradikce, ve skutečnosti si vzájemně neodporují a v podstatě oba přiléhavě charakterizují dvůr Karla II., který byl nejenom místem, kde se vedly nevázané až necudné konverzace, jejichž hlavním kritériem úspěšnosti bylo, aby nebyly nudné, což poskytovalo prostor skutečným mistrům ostrovtipu a důvtipu jako byl třeba Rochester<sup>373</sup>, ale i Nathaniel Lee<sup>374</sup>, ale rovněž to bylo i místo, kde se hrály hazardní hry, hodně se pilo, flirtovalo a vůbec se „uváděla v pokušení nevinnost“, abych použila Leeova slova z dramatu. Sám Karel byl velký svůdník, měl mnoho milenek, s nimiž měl minimálně 13 nemanželských dětí.<sup>375</sup> Dvůr je v dramatu místem, kam nechat se vlákat dokonce i samotným panovníkem (nebo právě jím) je hřích a pochopitelně o to více v případě, pokud je ta dotyčná dáma vdaná.

Pop.: ....But pray why is't a sin to go to Court?  
I am not guilty of one wicked thought,  
And yet you make me a most wretched creature.  
Piso.: Indeed thou art a sinful wretched creature;  
Thou art the wretched'st thing I ever saw:  
Thy blood is all o' fire; the Emperour,  
That Dog-star has inflam'd it; I pity thee.  
..... If thou hast any sense of shame, look back;  
Thy feet upon the brink of ruin stand;  
But one step more, and thou art lost for ever: (Akt III.)

Konec konců celý v dramatu popisovaný milostný vztah mezi Neronem a Poppaeou, který se jen částečně shoduje s průběhem historicky doložitelného vztahu těchto historických postav, více než co jiného připomíná jakousi parodii na mimomanželské vztahy Karlovy, která vyústí v jakýsi morální apel, jež může ale nemusí být míněn vážně. Poppaea má v dramatu i v pramenech manžela – Othona. I některé Karlovy milenky byly vdané, např. Lady Castlemaine. Zatímco však podle dobových pramenů byl Otho odklizen císařem do provincie a manželství bylo rozvedeno, zde zůstává na Neronově dvoře a spolu s Poppaeiným bratrem Pisonem zde tvoří jakýsi mravnostní tandem, který je protipólem toho všeho nemravného, co se na Neronově dvoře děje a který v dobovém restauračním kontextu může

---

<sup>373</sup> John Wilmot (1647 – 1680), druhý hrabě z Rochestru.

<sup>374</sup> O tom, že Nathaniel Lee nepostrádal tolik žádanou duchaplnost a ostrovtip, může svědčit i (dle mého názoru velmi vtipná) věta: „They call me mad, and I call them mad, and damn them, they outvoted me“, kterou prý pronesl, když byl předán do péče ústavu pro duševně choré v Bethlemu.

<sup>375</sup> Hesketh Pearson ve své knize píše, že „Jeden z jeho (Karlovy) státníků poznamenal, že Karlova láska k ženám má v sobě tak málo andělské čistoty, jak tomu běžně bývá u každého chlapa a jiný zase hovořil „o tom známém nepříteli panenství a čistoty, panovníkovi Velké Británie.““ Pearson, Hesketh: Karel II., Ostrava 2001, str. 144. Pochopitelně na druhé straně ani Nero nebyl v tomto směru ctnost sama a jeho nestřídmý sexuální život tak budil zájem nejen historiků.

představovat opoziční kritické hlasy vůči Karlově promiskuitnímu chování, kterých nebylo pomálu.<sup>376</sup>

Nero v dramatu slibuje Poppaei všechno možné, jen o manželství nepadne zmínka, ačkoli podle pramenů se Nero s Poppaeou oženil. Minimálně lze říci, že tato skutečnost je v dramatu jen lehce naznačena<sup>377</sup>, a to nejspíše proto, aby vše lépe zapadalo do kontextu Karlova dvora. Rovněž je ovšem možné, že záležitost okolo nového sňatku panovníka, či přesněji řečeno „výměna manželky za novou“, je v dramatu dokonce záměrně potlačena, a to z důvodu ožehavosti tématu, jelikož na podzim roku 1673 králův bratr Jakub, doposud následník trůnu, začal plánovat sňatek s katoličkou Marií z Modeny, což podnítilo nové diskuze o tom, že by se Karel měl rozvést se svou neplodnou manželkou Kateřinou z Braganzy a oženit se s protestantskou princeznou, která by mu porodila následníka trůnu. Jen tak by mohl být Jakub z následnictví vyloučen. Karel se ovšem rozhodl nerozvést.<sup>378</sup>

I když se můžeme jen stěží dohadovat, zdali předlohou Poppaei byla nějaká konkrétní Karlova milénka<sup>379</sup>, samotný průběh, ale především povaha vztahu vykazují obecné charakteristiky platné pro většinu z nich. Již ze slov, kterými Petronius oroduje u ctnostné Poppaei za Nerona:

O, scrupulous Virtue, art thou grown so cold  
That the reflected beams of doubled Honours,  
Beating upon thee with incessant Glories,  
Cannot approach thee, through thy walls of Ice? (Akt III.)

---

<sup>376</sup> Např. viz Falkus, Christopher: *The Life and Times of Charles II*, London 1972, str. 94

<sup>377</sup> Pouze v jednom místě v dramatu (Akt V.) Poppaea sebe samu nazývá „Empress of the World“, což může ale nemusí naznačovat sňatek. Rovněž to ovšem může znamenat, že žena, která ovládne císaře-krále, stane se de facto neoficiální královnou.

<sup>378</sup> Ashley, Maurice: *Charles II. The Man and the Statesman*, St. Albans 1973, str. 197.

<sup>379</sup> I když je to více než pravděpodobné, jelikož Leeova Poppaea nejvíce příliš mnoho podobností s tou historickou. Na druhou stranu vzhledem k velkému počtu Karlových milenek bude vždy spekulativní pokoušet se v tomto ohledu o přímou konkretizaci. Hlavní Karlova milénka Lady Castlemaine měla s Poppaeou společné to, že byla vdaná, ale její nezkrotná povaha by celkem dobře korespondovala právě se skutečnou Poppaeou, tak jak ji líčí Tacitus (srovnej Tacitus: *Letopisy*, Kniha XIII./45,46, rovněž Tacitus: *Z dějin císařského Říma*, Kniha I./13.), nicméně Poppaea v dramatu je jiná. Její počáteční ctnost může připomínat několikaleté úspěšné odolávání Frances Stuart Karlovým nabídkám (Viz blíže například Ashley, Maurice: *Charles II. The Man and the Statesman*, St. Albans 1973, str. 158 – 160.), nicméně jako nejpravděpodobnější předloha se jeví Karlův, v době vzniku dramatu právě probíhající, vztah k Louise de Kéroualle, která jak píše Ashley (v podstatě ve shodě s líčením v dramatu) nejprve „held out for a time against the King’s importunities, but eventually at Arlington’s country house of Euston near Newmarket in October 1671 she yielded to Charles’s desires. According to Evelyn, a mock wedding took place.....“. Následující rok pak porodila královi syna. Ashley, Maurice: *Charles II. The Man and the Statesman*, St. Albans 1973, str. 187.

můžeme vytušit principy, které tento vztah budou charakterizovat, tedy - něco za něco, láska a požitky prokázané císaři spojené se ztrátou počestnosti<sup>380</sup> výměnou za pocty, bohatství a moc. Pozdější dialog (zde uveden ve zkrácené formě) Nerona a Poppaei je také příznačný:

Pop.: What must the price of all these pleasures be?.....  
Nero: The price of all, is but thy gentle love.....  
Pop.: ....Are there such charms in my society?  
Nero: But one short night let me your love enjoy,  
And I, next mornig, will my life destroy.  
Pop.: Indeed you shall not; that were too severe.  
Nay, if you love me, pray live all the year.  
For fancy, I substantial pleasure reap  
Is that all? 'Tis very cheap.....  
.....Pale piety, Adieu; live here alone,  
While I go taste the pleasues of a Throne. (Akt III.)

Ačkoli vztahy Karla II a jeho milenek bezpochyby nepostrádaly (alespoň v některých případech) citovou náklonnost, navenek vykazovaly dvě základní charakteristiky. Uspokojování Karlových náročných sexuálních potřeb výměnou za domy, panství, roční platy apod. pro většinu Karlových milenek včetně titulů pro děti vzešlé z těchto svazků, což ruinovalo královské finance a bylo trnem v oku nejenom poslancům.<sup>381</sup> Ačkoli drama přímo nezmiňuje hmotné statky a peníze, ale vše zahrnuje termínem „pleasures of the throne“, přesto je evokace dobové praxe dvorských milostných vztahů zcela zřetelná. Ne že by probíhaly přesně stejným způsobem, jak je popsáno v dramatu, ale charakterizovaly je právě ty aspekty, které drama akcentuje.

Pasáž, ve které Nero vyjevuje své city Poppaei („Thou Queen Triumphant; I thy humble slave. Loe, at thy feet, Nero himself does lie, He that commands the Earth, the Sea, the Skie, For love of thee, does languish, sigh, and die. (Akt III.)), jakoby narážela na Karlovo podléhání ženskému pohlaví, kterého si na anglickém dvoře pravděpodobně nešlo nevšimnout.<sup>382</sup> Karel II. nesnášel nudu, byl dychtivý nové zábavy, nových žen a svému

---

<sup>380</sup> Ve 4. jednání Poppea dokonce prohlásí: „My Virtues are dethron'd, and passions rule; O *Heav'ns!*.....“

<sup>381</sup> Autor populární biografie Hesketa Pearson píše, že se „vykládalo, že Jeho Výsost utrácí jmění za milenky a jeden z důvodů, proč se mu Dolní sněmovna zdráhala poskytnout zvláštní daně, bylo přesvědčení, že ty peníze nepůjdou na žádné vojáky, ale na pouliční holky.“ (Karel II., Ostrava 2001, str. 144). Neustálá potřeba a nedostatek peněz byl jedním z hlavních problémů Karlovy vlády a tak se ani v *The Tragedy of Nero* nevyhneme poznámce v tomto směru, v tomto případě z úst Petroniových „Your Treasures are consum'd with late expence.“ (Akt V.), ačkoli výrok dobře sedí i na Nerona, neboť on „pokud jde o bohatství a peníze, byl toho názoru, že jejich správným užitím je mrhání a že jsou špinavci a krkani, kdo si vedou účty o vydáních, naopak přeskvělí a vpravdě velkolepí ti, kdo peněz zneužívají a je utrácí.....Proto neznal míry ani v štědrém rozdávání ani v utrácení.“ Suetonius: Životopisy, Kniha VI./30.

<sup>382</sup> Skotský klerik Gilbert Burnet se domníval, že králova láska k požitkům poskytovala příliš velkou moc ženám a v memoárech francouzského hraběte de Gramota (od jeho přítele Anthonyho Hamiltona) se dočítáme, že „His

potěšení byl ochoten obětovat i lečjaké vládní povinnosti. I Nero v Leeově dramatu vykazuje přesně tytéž rysy:

Thou dear procurer of my most loved joyes<sup>383</sup>,  
Fly, fly; the least delay my life destroys.....  
Let phlegmatick dull KINGS, call Crowns their care:  
Mine is my wanton.....  
If there be pleasure yet I have not found,  
Name it,.....  
My Scepter<sup>384</sup>, like a charming rod, shall raise  
Such sports, as would old Epicures amaze:  
Pleasures so rich, so various, and so new,  
As never yet the Gods, my great fore-fathers, knew. (Akt I.)

Zde ovšem automaticky na mysl přijde otázka, jak vlastně autor celou tuto paralelu zamýšlel. Je to zcela vážně míněná kritika apelující na morálku nebo je to parodie sloužící k pobavení, která divákům sice ukazuje, „co je špatně“, ale zároveň, jelikož se jedná o nedostatky zcela všeobecně známé a většinou Karlových dvořanů včetně jeho samého akceptované, v nich má vyvolávat salvy smíchu? Tato otázka přichází na mysl především proto, že jak jsem již psala v kapitole třetí, restaurační divadlo bylo velmi menšinovou záležitostí, diváctvo bylo tvořeno především lidmi ode dvora včetně krále samotného. Pokud by kritika byla míněna zcela vážně, bylo by pravděpodobně dost nemožné, aby takováto hra vůbec byla hrána. Navíc dramatikové byli na podpoře dvořanů finančně závislí, včetně Nathaniela Lee. Navíc, jak jsem již rovněž zmínila, toto byla Leeova první hra, kterou odstartoval úspěšnou kariéru. Lee hru věnoval Rochesterovi, který si královo chování rovněž bral často na mušku ve svých verších, a ačkoli to občas trochu přehnal, král mu nakonec vždycky odpustil.<sup>385</sup> Vysvětlení asi částečně najdeme v Karlově povaze. Většina historiků ho charakterizuje jako veselého, velkorysého člověka, velmi zřídka kdy ve špatné náladě.<sup>386</sup> Hesketh Pearson dokonce usuzoval, že „král byl příliš dobrosrdečný, aby mu vadilo zesměšnění na jevišti, příliš tolerantní, aby zarazil oplzlý vtip.“<sup>387</sup> Karlovi nevadily skandály, dokonce se dá říci, že ho i velmi bavily a to i v případě, že byl sám jejich objektem.<sup>388</sup> Navíc,

---

(Karlovo) heart was often fool and more often still the slave to his flirtations. Ashley, Maurice: Charles II. The Man and the Statesman, St. Albans 1973, str. 153, 154.

<sup>383</sup> Míněn Petronius, který Neronovi slibuje, že pro něj získá novou ženu – Poppaeu.

<sup>384</sup> Narážka na „žezlo“, jako by evokovala Rochesterův výrok: „his sceptre and his p---k are of a lenght, / And she may sway the one who plays with t'other.” Poems on Affairs of State, ed. Georgie deForest Lord, vol 1, 1660 – 1678, New Haven, 1963. Citováno podle: Kastan, David Scott: Nero and the Politics of Nathaniel Lee. In: Papers on Language nad Literature, č. 13, r. 2 (1977), str. 125, 126.

<sup>385</sup> Pearson, Hesketh: Karel II., Ostrava 2001, str. 204,205

<sup>386</sup> Např. Ashley, Maurice: Charles II. The Man and the Statesman, St. Albans 1973, str. 153-154

<sup>387</sup> Pearson, Hesketh: Karel II., Ostrava 2001, str. 178

<sup>388</sup> Karel věděl velmi dobře o své přezdínce „Old Rowley“ převzaté od jednoto hřebce v královské stáji a velmi se tím bavil. Falkus, Christopher: The Life and Times of Charles II., London 1972, str. 130.

přečteme-li si větu, kterou pronese Poppaea poté, co jí Nero vyznává lásku a kterou staví do kontradikce svého císařského svůdce Nerona a manžela Othona:

How rarely this KING talks! how far above  
My Lord's grave rules of duty and of love!

vyvolává to pocit, že to přece nemůže být míněno vážně, tedy, že to sice vystihuje dobovou realitu a mravy, ale přesně tím ironickým, sarkastickým způsobem, jak se s tím setkáváme v dobových komediích.<sup>389</sup>

Podle mne je velmi těžké, pokud ne přímo nemožné rozhodnout s definitivní platností o vážnosti či nevážnosti heroické tragédie, neboť je docela možné, že v tomto neměli na sto procent jasno ani doboví současníci. Je to možná právě ta nejednoznačnost nebo dvojakost heroické tragédie dávající divákovi na výběr, která umožňovala i přes zřejmé paralely k dobovým poměrům její existenci na královském dvoře, respektive ve dvou městských divadlech.

Možná i proto se může hned v prvním jednání objevit dialog několika Římanů ukazující odvrácenou tvář dvora z poněkud jiného úhlu. I přes zřejmou závažnost tématu rozhodně zde nechybí humorný příměr (např. „You weep, Piso, have a care, a sort of liquid Treason.“), ačkoli pochopitelně i satira je obecně chápána jako forma kritiky:

Piso.: Very well. Hark ye, Gentlemen, may we talk?  
Plau.: Treason? No.  
Piso: Then I'll hold my peace.  
Mir.: Faith, I know not, but there was a stranger here yesterday  
Hang'd, for looking suspiciously.  
Piso: Very good; 'twas an excellent memorandum; therefore  
I'll shut my eyes, and not look at all, or hereafter always  
In company were a Masque.  
Plau.: Not so Sir if you tender your safety; such reservation  
Argues thoughtfulness: now the Emperor can't endure a man  
That's given to meditation; hates a Philosopher, as much as  
He loves a Fidler; Seneca, to my knowledge, is burthen  
To him; in my hearing, he call'd him crazy Caterpillar,  
And venerable Book-worm.<sup>390</sup>  
Mir.: Right, Plautus. Therefore, Piso be not thoughtful;

---

<sup>389</sup> To pochopitelně vhání vodu na mlýn Bruce Kingovi a jeho stoupencům (viz kapitola 3.2), který přišel s názorem, že některé heroické hry, hlavně Drydenovy, mají v sobě prvky ironie, dokonce komiky, a zároveň to poněkud nabourává obecně přijímanou teorii „hodnotové rozpolcenosti“ restauračního dramatu – tedy komedie versus tragédie. Tento názor však většina literárních historiků nepřijala za svůj.

<sup>390</sup> Seneca, jak je obecně známo, byl Neronův vychovatel, který se později dostal v císařovu nemilost, především proto, že kritizoval jeho způsob vlády a chování. Stejně tak Karel měl takového kritika. Byl jím Edward Hyde, první hrabě z Clarendonu, lord kancléř do roku 1667, který byl Karlovým nejbližším rádcem již v dobách exilu a který ho později rovněž kritizoval jak za liknavý způsob vládnutí, tak za nemravné chování. A stejně jako se Nero odvrátil od Seneky, odvrátil se i Karel od Clarendona a ten pak sice nebyl nucen spáchat sebevraždu, ale musel dožít svůj život v exilu, ve Francii. Seneca je v dramatu nazýván „úctyhodným knihomolem“, což paralele

'tis dangerous. A friend of mine (heark ye) this morning, by  
The Emperor's Order, had his throat cut, for being thoughtful  
Piso: The good Empress---  
Plau.: How Sir?  
Piso: Well, the Empress then. Alas, how sudden, from the top  
Of Glory---  
Mir.: Alas? do you pity her then?  
Piso: I, Sir. Greatness and goodness are---  
Plau.: What, Sir;  
Piso: I know not, nor where, unless in the other world.  
Mir.: You weep, Piso, have a care, a sort of liquid Treason.  
Piso: 'Twas your hair hit my eye, and caused this Rheum:  
I'll to the Country again. Farewel, Gentlemen.  
Long live the Emperor; that's no Treason.

Dvůr je zde zobrazen jako místo, kde je nebezpečné projevit nejen opoziční, ale i jakýkoli trochu sofistikovanější názor a kde si jeden musí neustále dávat pozor, protože neví, kdo ho slyší a může udat. Bezpečí je proto možno nalézt pouze na venkově, daleko ode dvora.

Neronův dvůr byl bezpochyby místem pro mnohé nebezpečným, prošpikovaný zvědy a tajnými agenty a odposlouchávači, i když tuto konkrétní situaci, tak jak ji vidíme v dramatu, prameny doložit nelze. Lidé zde museli bezpochyby předstírat, lhát, zakrývat skutečné úmysly nebo i jen pocity. Stejně to ale platí i o dvoru Karla II., (ale pravděpodobně i o lecjakém jiném dvoru). Podle Pearsona byl Karel hlavně díky tajné „špionážní síti“ svého osobního sekretáře Williama Chiffinche plně informován o tom, co se na jeho dvoře děje. Věděl prý o všech spiknutích a o tajných záležitostech se většinou dozvěděl dříve, než ho na ně upozornili někteří příznivě naklonění a dobře postavení dvořané.<sup>391</sup> Fungující zpravodajská síť byla ovšem nezbytná, a to nejen jako prostředek proti případným skutečně existujícím hrozbám, ale i jako nástroj k udržování povědomí, že takovéto hrozby jsou reálné, byť ve skutečnosti nebyly nebo nemusely být. Vědomí, že pouze královská vláda stojí mezi národem a republikánskou anarchií, byla situace, ze které panovník mohl těžit jisté politické výhody.<sup>392</sup>

Nejspíše proto se i Nathaniel Lee, stejně jako autor předchozího dramatu, nevyhnul otázce postavení panovníka a legitimacy jeho moci. Neronův výrok hned v prvním jednání „The

---

s Clarendonem dodává na významu, neboť Clarendon byl člověk vysoce vzdělaný (byl i rektorem university v Oxfordu) navíc s literárními ambicemi, zanechal po sobě důležité dílo *History of the Rebellion and Civil Wars in England*. V době premiéry dramatu (16. 5. 1674) byl již 7 let v exilu. Přestěhoval se tehdy do Rouenu, aby byl blíže své rodné zemi, v očekávání, že král vyhoví jeho písemným prosbám, aby se směl vrátit a dožít svůj život v Anglii. Král mu nevyhověl. Clarendonovi zbývalo už jen půl roku života. Craik, Henry: *Life of Edward Earl of Clarendon*. <http://www.gutenberg.org/dirs/etext04/dwclr10.txt>

<sup>391</sup> Pearson, Hesketh: Karel II., Ostrava 2001, str. 207

<sup>392</sup> O tom, zda v 60. a na počátku 70. let 17. století byla tato hrozba reálná, tedy jestli spiknutí jako „Yorkshire plot“ byla skutečná nebo vymyšlená, není zcela jasné stanovisko, názory jednotlivých historiků se vždy lišily podle jejich politického přesvědčení. Diskuse trvá v podstatě dodnes. Marshall, Alan: *Intelligence and Espionage in the Reign of Charles II, 1660-1685*, Cambridge 1994, str. 11 - 17.

VWorld's eternal, and its Monarch, I“<sup>393</sup> (Akt I.) a Britannikovo prohlášení „When e're I rise against Sacred head In thought, may loads of Thunder strike me dead.(Akt I.)“ , jasně naznačují, že panovníkova moc pochází od boha a že jakákoli vzpoura nenachází oporu v legitimitě.<sup>394</sup> To bylo i Karlovo krédo. Od jeho otce, který (stejně jako Jakub I.) chápal královskou moc úplně stejně a který stejně jako on usiloval o posílení královských prerogativ, ho odlišovala pouze jakási osobní schopnost rozpoznat, co je v dané situaci reálné a nevyhrotit spory do krajnosti.

I v tomto dramatu ovšem nacházíme osobu (Římana Drusilla), která naznačuje, že tyran by měl zemřít, respektive „some noble Roman should Dare to be glorious, dangerously good, And kill this Tyrant;“(Akt II.). Zde je ovšem třeba vzít v úvahu fakt, že ačkoli postava Nerona může v lecčems nést charakteristiky Karla II., stále se jedná o drama o římském císaři, proti kterému bylo vedeno ono známé Pisonovo spiknutí, takže ne vše, na co v dramatu narazíme, lze chápat jako paralelu k soudobému dění, tedy, že by Lee k něčemu takovému vybízel.

Naopak Britannikův výrok o „sacred head“ je něco, co z římské historiografie rozhodně nepochází, a proto je v tomto případě ona paralela k postavení Karla II. zcela zřejmá. Otázkou ovšem zůstává, zdali je to míněno jako kritika nebo (v návaznosti na to, co jsem řekla o možném výkladu heroické tragédie výše) zdali je to pouhé konstatování stavu věcí, či dokonce vyjádření podpory tomuto stanovisku.

Podobně můžeme chápat i další příklady. Relativně nevinně se Neronova absolutní moc jeví v případě, když vypočítává Poppaei, jaké veliké věci je ochoten pro ni vykonat<sup>395</sup> a ona reaguje slovy: „Is all this true? can you do all these things? Good Heav'n what happy creatures are you KINGS! (Akt III.), tu odvrácenou stranu pak vidíme, když Nero odsuzuje Britannika k smrti a Cyara se ho snaží zachránit:

.....You (míněn Nero) can do all things, Sir, both drown and burn;  
Nay, the whole World to its first Chaos turn.  
You are a God to damn, a King to kill:

---

<sup>393</sup> Celá pasáž je zakončena: ..... In smoak of Incense I will mount above, And, in his Throne, take the right hand of Jove. .

<sup>394</sup> Celý rozhovor mezi Neronem, Britannikem, Othonem a Octávií v prvním jednání je napsán tak, že dokládá panovníkovo (Neronovo) přesvědčení, že všichni mu jsou povinováni bezpodmínečnou, nezpochybnitelnou poslušností.

<sup>395</sup> Jedná se o nadlidské nerealizovatelné úkoly míněné metaforicky, inspirující se mytologií.

To please thy sense, and ravish thy soft pow'rs,  
I'll make such Grotto's springs, and Royal Bow'r's,  
As shall transcend the blest Elizian shade,  
Tempe's fair grave and Ida's flow'ry head,  
Where the Gods meet, and Dance in Masquerade.  
For Baths, we will Hydaspes current lave,  
Lie close incircl'd in a Golden wave:

You can do all things, if had the will.  
But you are kind, and soft; I know you are;  
Your eyes are Noble, and delight to spare..... (Akt IV.)

Sdělení je zcela zřetelné – panovník má moc na úrovni boha<sup>396</sup> a pokud se rozhodne být shovívavý, je to jen jeho vlastní volba, kterou nikdo nemůže zpochybňovat. Milosrdenství je mu však alespoň doporučováno: „In acts of Love, KINGS are best understood:“ (Akt. I.)<sup>397</sup>. Nero se však v dramatu vždy rozhodne ho neprojevit: „Mercy and I, no correspondence have;.....“ (Akt IV.), což na druhou stranu koresponduje v povahou a činy Karla II. jen částečně.<sup>398</sup>

Zdalo by se tedy, že pokud autor zamýšlel drama jako celek jako kritiku soudobého politického dění a života, nestavěl se ani tak kriticky ke Karlovi osobně, jako spíše k systému, o který Karel více méně usiloval, ve kterém velké pravomoci jsou soustředěny do rukou jednotlivce (krále), jelikož pak vždy záleží na osobních kvalitách tohoto jednotlivce, které pokud nejsou jedinečné, může se systém velmi snadno zvrhnout v tyranii. Ačkoli Karel nebyl Nero (respektive to, co pod pojmem „Nero“ bylo chápáno – viz příští kapitola 6.), příští nebo přespříští panovník by jím mohl být, kdyby mu Karel připravil „vhodné“ podmínky.

Toto je však pouhá spekulace, neboť Lee žádné alternativy nebo konstruktivní řešení ve smyslu striktního omezení panovnické moci nenabízí. Vše k čemu se upíná je to, že panovník by měl disponovat určitými mravními kvalitami, aby k tyranii nedocházelo. Viděno z této perspektivy je Leeovo drama politická hra vyznívající velmi pesimisticky. Pochopitelně ne všichni diváci to bezpodmínečně museli takto chápat, pro mnohé z nich mohlo být Leeovo drama jen zábavná „akční“ podívaná, s drobnými paralelami narážející na poměry u Karlova

---

<sup>396</sup> Neronovy četné výroky v dramatu naznačují, že jím dokonce přímo je: „Who but a GOD, like me, could Sexes change?“ nebo „All this can I, your God-like Nero, do.“ (Akt I.). Paralela k dobové současnosti (pochopitelně jako metafora namířená směrem k absolutismu) je navíc o to silnější, že (jak již bylo zmíněno) není v antické historiografii dokladu o tom, že by se historický Nero prohlásil bohem a vyžadoval tak pocty, které náležely zemřelým císařům, tak jak to učinil například Caligula, nebo že by podobná přirovnání používal. Daleko více to připomíná již zmíněná prohlášení Karlova děda Jakuba I. („Králové nejsou jenom božími zástupci na zemi, ale sedí na božím trůně a Bohem samým jsou nazýváni bohy.“ Citováno podle: Miller, Jaroslav: *Odložený zrod Leviatana*. Praha 2006, str. 154.).

<sup>397</sup> Rovněž slova Senekova určená Neronovi nám jasně ukazují, jak by se panovník s takovou mocí měl chovat, aby docílil věčné slávy, až zemře:

Sen.: If you do well and noble acts Atchieve,  
When e're you dye, all honest hearts will grieve;  
Each Roman will, to after Ages tell  
How good, how great, how excellent you fell;  
VVhat pitty 'twas that you should dye so young!  
Thus shall your honour sound from every tongue:  
But, though your Fame survive, your body must  
Rot, and be crumbled into common dust. (Akt I.)



dvora a na jeho sexuální život, které nemusely být bezpodmínečně vnímány kriticky, ale mohly být naopak velmi zábavné.

Ovšem pokud drama skutečně reflektuje soudobé dění způsobem, jak jsem nastínila zde, stěží se pak jedná o typickou heroickou tragédii, na kterou by pasovala kupříkladu teorie úniku (escapismu), tak, jak to bylo popsáno v kapitole 3.2, nicméně na druhé straně drama každopádně podněcuje, tak jako ostatní restaurační tragédie, ctnosti jako šlechtnost a statečnost, hlavně v osobě Britannika, a to navzdory tomu, že jsou nakonec poraženy.

### 5.3 Komparace a interpretace

Humanismus, jak známo, vzbudil nový druh zájmu o antické texty (doposud přežívající v kláštorech), o kulturu starých Řeků a Římanů. Paradoxně však humanisté původně projevíli pramalý zájem získat zpět ztracenou řecko-římskou civilizaci, místo toho práce římských historiků, politiků a řečníků využívali pro výuku gramatiky a rétoriky, což do značné míry korespondovalo s tím, že i staří Římané považovali historii pouze za podkategorii řečnictví. Význam a hodnota jakéhokoli dokladu o minulosti byla posuzována jeho schopností osvětlit a usměrňovat chování v přítomnosti. Podle J.G.A. Pococka mnoho humanistů sice chtělo „znovuobjevit antický svět takový, jaký skutečně byl, což je stavělo na práh moderního historického povědomí“<sup>399</sup>, ale důvody tohoto jejich konání předpokládaly hlubokou identifikaci antiky se současností. Antika byla považována za zásobárnu příkladů hodných následování nebo naopak vyvarování se.<sup>400</sup>

Nejinak tomu bylo i v 17. století. Všechna deset dramát, která napsal Nathaniel Lee jsou na historické téma, z toho pouze ve dvou případech se nejedná o téma z období antického Řecka nebo Říma. Antika byla populární a jak je vidět z rozboru obou našich dramát, tak ačkoli obě pracují s historickou látkou odlišně, velmi úzce reflektují období svého vzniku. Antika se tak i přes zachování určitých historických reálií stává zrcadlem soudobého světa ohroženého

---

<sup>398</sup> Například Ashley píše, že Karel byl „mercifully inclined, but could be severe to those who opposed him, as Clarendon had done (Clarendon byl poslán do vyhnanství). Ashley, Maurice: Charles II. The Man and the Statesman, St. Albans 1973, str. 154

<sup>399</sup> Pocock, J.G.A.: Ancient Constitution 4: citováno podle: Kamps, Ivo: Historiography and Ideology in Stuart Drama, Cambridge 1996, str. 38.

<sup>400</sup> Kamps, Ivo: Historiography and Ideology in Stuart Drama, Cambridge 1996, str. 38.

panovníkem usilujícím o absolutismus, čímž ovšem není myšleno, že by nepřesnost historických faktů musela být nezbytně způsobena právě tímto účelem, nýbrž že skutečná historie, ať už je zobrazena s jakoukoli přesností, v přeneseném významu alternuje soudobé dění a prostřednictvím toho si pak divák může (ale nemusí) vzít „něco“ pro svůj soudobý život nebo si vytvořit názor.

Obě dvě dramata ze 17. století se výrazně dotýkají otázky absolutní moci, což není rozhodně v této době nic překvapivého. Oba dva autoři si tedy jako ústřední děj pro svá dramata zvolili druhou polovinu Neronovy vlády, kdy vládnul sám a kdy se proti němu vytvořila opozice, která našla svou nejznámější podobu v tom, co nazýváme *Pisonovo spiknutí*, čímž se výrazně odlišují od Phillipsova dramatu *Nero* z roku 1906, které končí požárem Říma a hlavní náplní je Neronovo vypořádání se s mocenskými ambicemi své matky.

Ačkoli *Pisonovo spiknutí* nakonec tyrana neodstranilo, stává se jedním z ústředních motivů obou dramát. Zatímco však v prvním dramatu je motivem v podstatě nejústřednějším a slouží k předestření otázky legitimacy odstranění panovníka, který nedostává svým povinností a zároveň se projevuje jako tyran, Leeovo drama již nic takového neřeší a nakonec to nejsou ani politické motivy, které přivedou Pisona k jeho rozhodnutí Nerona zabít. Navíc hlavní konflikt v dramatu vztahující se k Neronovi je konflikt mezi ním a Britannikem, postavou označenou jako *true heir of the empire* a oplývající těmi nejušlechtilejšími vlastnostmi. To proč zde dochází k takto výraznému posunu, může mít dle mého názoru dvě příčiny.

V době vzniku prvního dramatu měla Anglie zkušenost s odstraněním panovníka, kterému předcházela občanská válka a následovalo ho období republiky a protektorátu (mimo jiné velmi nepříznivá doba pro divadlo) ještě před sebou. Nikdo nevěděl, kam situace nakonec dospěje, právě naopak – řešit tento problém v teoretické rovině se zdálo být velmi příhodné a aktuální, což se pochopitelně zcela logicky výrazně změnilo s opětovným obnovením monarchie v roce 1660. Karel II. sice rovněž usiloval o absolutistickou vládu, ale stěží si někdo přál (o to méně dramatikové), aby se situace opakovala. Nero jako tyran sice tedy v dramatu musí být odstraněn a taky nakonec je, ale příčiny nejsou v teoretické rovině nějak výrazně rozpitvávány, není třeba hledat složité argumenty a navíc dokonce Pisonovy motivy jsou přesunuty kamsi do oblasti osobní msty za zneuctění a svedení sestry, jejíž morální úpadek je koneckonců hlavním námětem jeho hovorů se svým soupeřem Othonem. Neboť ačkoli Leeův postoj k Neronovi je bezesporu kritický, často jeho drama vyznívá spíše jako

konstatování o stavu věcí, které lze stěží změnit, neboť po odstranění jednoho tyrana, přijde vzápětí tyran nový.<sup>401</sup>

Naopak první drama nabízí v čistě teoretické rovině alternativy. Spiklenci sice neusilují o změnu státního systému, chtějí se „pouze“ zbavit tyranského císaře, aby si tak zajistili alespoň bezpečný život (jak sami tvrdí), nicméně zcela zřetelně dávají najevo, že k dosažení skutečné svobody to nestačí. A tak připomínají „šťastné období republiky“, nicméně na svobodu v daném okamžiku rezignují.<sup>402</sup> Do čela státu chtějí postavit Pisona („Were all for thee, our end, to make thee Prince,”), člověka ze svého středu, který ctí, tak jako oni, staré republikánské tradice. Váhu takto prezentovaných ideálů nesnižuje ani fakt, že spiklenci jsou ve svých snahách poraženi, neboť jejich ideály nakonec dojdou vítězství s nástupem Galby. I když je příliš odvážné tvrdit, že drama vybízí ke změně státního systému, už jenom samotný fakt, že tito spiklenci jsou tou nejpozitivnější složkou v dramatu, zcela zřetelně reflektuje naprosto logickou skutečnost, že nikdo nemohl tušit, k jakým koncům situace dospěje za dvacet, třicet let.

Naopak v Leeově dramatu jsou hlavními postavami nesoucí sympatie Britannicus, Octávia a Cyara, ti ale o Neronův život neusilují, naopak Cyara se snaží v Neronovi probudit ty dobré stránky jeho povahy, o kterých předpokládá, že je rozhodně má („But you are kind, and soft; I know you are“). To je i jeden ze základních rozdílů vypořádání se s tyranem v obou dramatech, ačkoli na první pohled to vypadá, že obě dramata končí v podstatě stejně. V prvním dramatu je Neronův absolutismus sražen k zemi tím, že senát rozhodne, že panovníka je možno potrestat; v Leeově dramatu, které klade daleko větší důraz na přirovnání panovníka k bohu, plní tuto úlohu fakt, že se de facto ukáže, že Nero žádný bůh není, když je v závěrečném jednání zcela pokořen Pisonem („'tis my Pride to make your Godhead bow“) a když především selže jeho božská síla v jeho pokusu využít jí ke vzkříšení Poppaei. I zde sice rozhodne o Neronově smrti opět senát („The Senate has some base poor death decreed“)<sup>403</sup>,

---

<sup>401</sup> Leeovo drama končí Pisonovými slovy: .....Proclaim him (Galbu) Emperour with Trumpets Sound While he (míně Galba), now made a God, shall scorn the ground, And, on our shoulders ride, with Lawrels Crown'd.

<sup>402</sup> Sceus: We seeke not now (as in the happy dayes  
O'th common wealth they did), for libertie;  
O you, deere ashes, Cassius and Brutus  
That was with you entomb'd, there let it rest,  
We are contented with the galling yoke,  
If they will only leaue vs necks to beare it;  
We seeke no longer freedome, we seeke life  
At least, not to be muredred, let vs die  
On Enemies swords;.....(Akt II.)

<sup>403</sup> Tento senát je dokonce o pár řádků výše nazván „The treacherous Senate“ a to občanem Drusillem, tedy tím Římanem, který ve druhém jednání vybízí k Neronově zavraždění.

nicméně závěr dramatu naznačující, že „Leeův“ Galba se od Nerona příliš lišit nebude, nám zcela zřetelně dává najevo, že k žádné změně tím vlastně nedojde. Naopak v prvním dramatu nastoupivší Galba nazve již mrtvého Nerona zrádcem republiky (nebo *veřejného blaha* („traitor to the common wealth“)) a po zabití Nymphidia se zdá, že vše spěje ke šťastným zítřkům.

Všechno tak směřuje k logickému závěru, že v době, když Lee psal svoje drama, již každý věděl, jak to dopadne, když se senát (=parlament) vypořádá ve jménu republikánských svobod s panovníkem, je proto možné, že pokud Lee skutečně chce něco sdělit, je toto spíše apelace na panovníka osobně, který jakoby si sám měl uvědomit, že není „všemocný bůh“ a že musí vládnout především ku prospěchu země a nikoli ku prospěchu vlastnímu.<sup>404</sup> Lee rozhodně není „pro republiku“, zároveň si ale uvědomuje, že centralizace moci do rukou jednotlivce může snadno vést k tyranii, sám ale nenabízí, a ani nenaznačuje žádnou lepší variantu. Otázka systému je zde tedy úzce propojena s osobní rovinou, tím že nám Lee na konfliktu Britannika a Nerona ukazuje rozdíl mezi dobrým a špatným panovníkem. Na rozdíl od toho první drama, které je sice silně „protineronovské“, nám v závěru dává zcela jasně najevo, že to vlastně nebyl Nero, kdo byl tím hlavním nepřítelem, ale že to byl *systém*, který Nero svým způsobem vlády umožňoval.<sup>405</sup>

Výše zmíněná fakta směřují dle mého názoru k závěru, že zatímco drama z roku 1624 připouští legitimitu odstranění špatného panovníka<sup>406</sup> a zároveň řeší v určité rovině i otázku systému (což ovšem neznamená, že by vybízelo přímo k revoluci), Leeovo drama se otázkou systému nezabývá a v otázce odstranění špatného panovníka se dle mého názoru přiklání spíše k tomu, že toto legitimní není. V dramatu sice najdeme výzvu Římana Drusilla, že tyran

---

<sup>404</sup> Tento závěr lze podpořit i již několikrát opakovaným faktem, že bezchybný Britannicus v dramatu dokonce označený jako „noble copy of their (míněno God's) bright excellence“ je v „osobách a obsazení“ označen jako „true heir of the Empire“.

<sup>405</sup> Galba v samém závěru nazve Nerona dokonce „Good Prince“ a předtím, než zabije Nymphidia, obviní ho z toho, že Nerona zradil. Není to tedy nakonec Nero, ale proradný Nymphidius, kdo je tím hlavním nepřítelem, a Nero se provinil především tím, že svým způsobem vlády umožňoval systém, který prostřednictvím panovnické přízně dává prostor bezskrupulózním kariéristům, jako je Nymphidius.

<sup>406</sup> Který se (v návaznosti na předchozí poznámku) v závěru ukáže nebýt zase tak špatný, což koresponduje s tehdy běžně rozšířenou představou o nevinném panovníkovi a zkažených rádcích či oblíbencích, kdy právě oni nesou veškerou zodpovědnost za všechna neštěstí ve státě. Curtis Perry se ovšem domnívá, že právě v tomto dramatu vidíme velmi pozoruhodnou ukázkou toho, že pod rouškou „římského příkladu“ bylo myslitelné přesunout tuto zodpovědnost na panovníka a dokládá to ukázkou, kdy Nero v téměř samém závěru dramatu prohlásí směrem k Tigellinovi: „The people may forsake me without blame, I did them wrong to make you rich, and great, I took their houses to bestow on you: Treason in them hath name of libertie, Your fault hath no excuse, you are my fault, And the excuse of others treachery.“ (Perry, Curtis: *Literature and Favoritism in Early Modern England*, Cambridge University Press 2006, str. 271). Já se ovšem domnívám, že pasáž má přesně opačný význam, že se Nero od své zodpovědnosti distancuje a přesouvá ji směrem na Tigellina a ostatní oblíbence. A právě Galbovo označení Nerona jako „dobrého prince“ v samém závěru dramatu je dle mého názoru jasným dokladem této stále přetrvávající představy o „nevinném panovníkovi“.

by měl být odstraněn, nicméně Britannicus s tímto nechce mít nic společného („When e're I rise against Sacred head In thought, may loads of Thunder strike me dead.(Akt I.)“), senát, který ke konci rozhodne o Neronově smrti, je zde nazván „treacherous“, Nero není v závěru dramatu (na rozdíl od Nerona v dramatu z roku 1624) zcela opuštěn<sup>407</sup> a, jak již bylo řečeno, Pisonovy motivy v momentě, kdy se rozhodne zabít Nerona, nejsou vůbec politického rázu.

Nejzajímavější a zároveň nejrozporuplnější je pak v tomto ohledu onen závěr, kde je naznačeno, že se Galba stane novým tyranem. Na jedné straně to může opět právě podporovat tezi, že odpor proti panovníkovi, byť tyranovi, je nejenom protiprávní, ale i neopodstatněný, neboť ačkoli Lee v celém dramatu ukazuje velmi jasně negativní stránky panovnické zvůle, pesimistický závěr naznačující, že změna panovníka k lepšímu nepovede, zbavuje odpor jakéhokoli smyslu. Na druhé straně ale může v tomto závěru nacházet svoji podobu i autorova kritika absolutistického systému jako celku, neboť v čistě spekulativní rovině je tento závěr možno vnímat i jako ukázkou jeho „fungování“ a tudíž nereformovatelnosti, která může, ačkoli Lee sám nenabízí lepší variantu, být skrytým Leeovým odsouzením tohoto systému jako takového.

Drama z roku 1624 oproti tomu, jak již bylo naznačeno, vyznívá na závěr zcela optimisticky a velmi zjednodušeně řečeno je vlastně jakousi ukázkou úspěšného vyřešení neblahé situace ve zkorumpovaném státě.

Druhou možností, proč je absolutismus pojímán v obou dramatech právě tím způsobem, jak tomu je, je vliv dobové cenzury. Pochopitelně na příkladě pouhých dvou dramát je obtížné rozhodnout, v kterém období byla cenzura přísnější. Domnívám se totiž, že pouhá přísnost cenzury není to jediné, co v praxi hraje tu nejdůležitější roli. Záleží také na tom, jak dané dobové okolnosti umožňují cenzuru obcházet.

Jak již bylo psáno výše, cenzura za vlády Jakuba I. spadající do kompetence Mistra radovánek, byla relativně benevolentní, respektive, jak píše Oskar Brockett, ti, kdo pro tento úřad pracovali, smýšleli ve věcech odstranění pasáží napadnutelných z morálních, náboženských nebo politických důvodů poměrně liberálně.<sup>408</sup> Rovněž Kevin Sharpe píše, že vládní cenzura byla v době před rokem 1640 vysoce neefektivní a že se ukazuje, že byla uplatňována pouze v extrémních případech.<sup>409</sup> Situaci podle mne nahrávala i skutečnost, že divadlo bylo v té době daleko masovější záležitostí než za restaurace, kdy tomu bylo přesně

---

<sup>407</sup> Petronius zachová Neronovi věrnost až do hořkého konce, ale i reakce Římanů Drusilla a Mirmilóna není přímo negativní, jelikož Nerona varují před příchodem Galby a nabádají ho, aby se zachránil útekem.

<sup>408</sup> Brockett, Oscar G.: Dějiny divadla, Praha 1999, str. 204.

naopak. Stěží si lze představit, že by hra otevřeně favorizující spiklence s republikánskými sklony, mohla být bez jakýchkoli problémů hrána před aristokratickým publikem nebo dokonce před samotným králem.<sup>410</sup> Koneckonců již zmiňovaná hra *Piso's conspiracy*, která byla poprvé hrána v *Duke's Theatre* v roce 1676 a která je podle všeho adaptací *The Tragedy of Nero* z roku 1624, se od této původní verze liší právě tím, že v ní byly změněny a vypuštěny některé pasáže ve 4. jednání<sup>411</sup>, tedy právě v místech, kde je odhaleno Pisonovo spiknutí a kde Nymphidius se Scaevinem vedou onen výše zmíněný dialog (viz kapitola 4.1) o způsobu vládnutí a politice.<sup>412</sup>

Na druhé straně ačkoli je první drama oproti Leeovu bezpochyby ve svém vypořádání se s tyranem radikálnější, zároveň je ovšem daleko historicky hodnověrnější, což by mohlo nakonec nahrávat tomu, že pokud autor chtěl přenést na publikum svoje soudobé politické názory a postřehy, musel použít právě tuto historickou autenticitu jako určitý zastírací manévr před cenzurou, s čímž by mohl konvenovat i fakt, že drama je anonymní, nicméně Oscar Brockett píše, že anonymní drama nebylo v této době nic výjimečného (viz výše kapitola 3.1).<sup>413</sup> Leeovo drama, které se skutečnou historií nemá zdaleka tolik společného, je ovšem daleko radikálnější v zobrazení Nerona jako tyрана, nicméně daleko více obezřetnější v konkrétním zobrazování soudobých politických problémů, kterých se dotýká jen okrajově. S tím koresponduje i tvrzení Allardyce Nicoll, že restaurační dramatikové byli svázáni velmi

---

<sup>409</sup> Sharpe, Kevin: *Politics and Ideas in Early Stuart England*, London 1989, str. 9.

<sup>410</sup> Karel byl totiž prvním anglickým panovníkem, který navštěvoval veřejné divadlo, a to poměrně často. Nicoll, Allardyce: *A History of English Drama 1660 – 1900, Volume I. – Restoration Drama 1660 – 1700*, Cambridge 1965, str. 8.

<sup>411</sup> Bentley, Gerald Eades: *The Jacobean and Caroline Stage, Volume V.*, Oxford 1967, str. 1380. Bentley udává jako zdroj této informace *A Bibliography of the English Printed Drama to the Restoration* od Waltera Wilsona Grega, vydanou ve čtyřech svazcích mezi lety 1939 – 1959.

<sup>412</sup> Jak jsem již psala, hru nemám k dispozici, abych toto mohla tvrdit s naprostou jistotou, ale je to více než pravděpodobné.

<sup>413</sup> Tomu, že by se mohlo jednat o přímý vliv cenzury, částečně nahrává postřeh Curtise Perryho, který *The Tragedy of Nero* z roku 1624 zmiňuje v souvislosti s dalšími třemi ovšem neanonymními dramaty na římské téma, a tvrdí, že ačkoli všechna stavějí do protikladu tyranii a vzpomínku na republikánskou minulost, právě a jedině anonymní drama o Neronovi může být čteno jako republikánský text v silném slova smyslu (Perry, Curtis: *Literature and Favoritism in Early Modern England*, Cambridge University Press 2006, str. 231. <http://books.google.cz/books?id=7qPIO6ITkYC>). Abychom však zjistili, zdali častější výskyt anonymních dramát v tomto období má svůj původ v tvrdší cenzuře, či zdali je to náhodná shoda okolností a nedopatření, vyžadovalo by to samostatný výzkum na početnějším vzorku těchto anonymních dramát, který by spočíval ve zjištění míry jejich akcentování soudobých politických problémů a radikálnosti jejich řešení a následné komparace těchto výsledků se stejným faktorem u dramát, která anonymní nejsou.

tvrdou a předpojatou cenzurou.<sup>414</sup> Není tedy divu, že i Nathaniel Lee určité problémy s cenzory měl, jak o tom píše ve svém věnování dramatu Rochesterovi.<sup>415</sup>

Pochopitelně podstatnou roli zde hrají i osobní motivy autora. Troufám si tvrdit, že autor prvního dramatu měl v čistě politické rovině (tedy nemám teď na mysli skutečnost, že chtěl rovněž mj. informovat diváky o životě skutečného Nerona) zcela jasno, jaký politický názor chce svým dramatem vyjádřit. Leeův postoj je podle mě daleko více enigmatický. Buď neměl v čistě politické rovině svůj názor zcela ujasněný a jeho hra představuje spíše jakýsi dojem nebo pocit z dané doby, či z možné budoucnosti<sup>416</sup> nebo přes všechny nečnosti, kterými Karel II. oplýval, zaujímal k němu i jisté osobní sympatie<sup>417</sup> a nebo, do třetice, to byla právě cenzura, která způsobila, že Leeovy konkrétní politické paralely jsou tak málo zřetelné a že se soustředí spíše na otázky osobní cti, morálky a nemravných poměrů na dvoře, což aristokratické publikum, kterého se toto bezprostředně dotýkalo, mohlo vnímat s notnou dávkou nadsázky.<sup>418</sup>

S osobními motivy autora pak úzce souvisí otázka ideologie, která, jak jsem již psala výše, je přítomná v každém díle zabývajícím se historickou látkou a která může být záměrná nebo nevědomá (ideologie rozumová x kognitivní) nebo obojí, přičemž ta nevědomá je přítomna vždycky a někdy je velmi obtížné stanovit hranici mezi oběma ideologiemi.<sup>419</sup> Záměrná ideologie může být státní propagandou nebo může vyjadřovat názory opozice.

---

<sup>414</sup> Allardyce Nicoll se domnívá, že i přesto že jistá svoboda projevu byla tolerována, neboť některé hry, které byly považovány jako útok na dvorské poměry, byly povoleny, spousta z nich byla ale permanentně nebo dočasně zakázána. Viz blíže: Nicoll, Allardyce: *A History of English Drama 1660 – 1900, Volume I. – Restoration Drama 1660 – 1700*, Cambridge 1965, str. 10 – 11.

<sup>415</sup> „From the Criticks, whose Fury I dread, those Kill-men, and more than Jews, I appeal to your Lordship,....., whose Sayings astonish the Censorious, ..... Převzato z: Farley-Hills, David: *Rochester: The Critical Heritage*, 1972, str. 28. <http://books.google.cz/books?id=S68HOTpZKp8C>

<sup>416</sup> například z nástupnictví Karlova bratra katolíka Jakuba, které se v této době, kdy Karel stále neměl legitimního potomka, stávalo stále více pravděpodobným.

<sup>417</sup> Absolutismus zosobněný čistě postavou Nerona projevujícího se často jako „vraždicí maniak“ v tomto dramatu neodpovídá realitě Karlova způsobu vládnutí, což bylo nespíše zřejmé každému divákovi. Paralely ke Karlovi, pokud zde jsou nějaké, směřují dle mého názoru k jeho osobnímu životu, tak jak to bylo popsáno výše, nebo se dotýkají způsobu vlády v obecnější rovině. Vzhledem k tomu, že drama díky charakteru restauračního divadla nebylo v žádném případě určené měšťanskému publiku, je těžké v některých případech rozhodnout, zdali se skutečně jedná o kritiku nebo je to vlastně oslava.

<sup>418</sup> V tomto se asi nejvíce odlišuji od postoje Davida Scotta Kastana, který ve svém již několikrát zmiňovaném článku hájí zcela jasnou politickou linii, zapříčiněnou Leeovým vystřízlivěním z politického vývoje za posledních 14 let restauračního režimu. Jako protipól k tomu pak působí názor Allardyce Nicoll, která píše, že se, snad s výjimkou Thomase Otwaye, profesionální dramatikové v této době snažili seč mohli nevyjadřovat žádné vlastní názory, ale že pouze reflektovali postoje těch šťastněji narozených v jejich okolí. Nicoll, Allardyce: *A History of English Drama 1660 – 1900, Volume I. – Restoration Drama 1660 – 1700*, Cambridge 1965, str. 20.

<sup>419</sup> Vždy je obtížné rozlišit, zdali využívání aspektů současnosti k doplnění toho, co je z minulosti neznámé, je autorovým záměrem sloužícím k tomu, aby drama (nebo jakékoli jiné dílo) akcentovalo soudobé problémy, či zdali je to nezbytná, zčásti nevědomá pomůcka k dosažení celistvosti v rekonstrukci minulosti.

Troufám si tvrdit, že obě dramata nejsou státní propagandou. Mohlo by se sice zdát, že u námětu jako je život a vláda císaře Nerona, to snad ani jinak nejde, ale opak je pravdou. V roce 1624, tedy ve stejném roce, kdy tiskem vyšlo první drama (které ale pravděpodobně vzniklo o několik let dříve), vydal Edmund Bolton, historik a básník, pravděpodobně povzbuzen ve svém úsilí samotným Jakubem, knihu *Nero Caesar, or Monarchie Depraved*. Bolton v ní vychvaluje silnou monarchii a odsuzuje jakoukoli rebelii i proti nespravedlivé autoritě.<sup>420</sup> Domnívám se, že mohla být více méně napsána a vydána jako reakce na proslulé anonymní drama, které ačkoli dává prostor v diskusi (Nimphidius x Scaevinus) oběma stranám, je zřejmé, že stojí na té opoziční.

Naopak v Leeově dramatu, i když rovněž podle mne není přímo státní propagandou, není pak v návaznosti na to, co již bylo řečeno, ona záměrná ideologie zcela jednoznačná. Drama je sice nejspíše kritikou některých aspektů soudobých poměrů a způsobu vlády, ale valnou část obsahu tvoří různé osobní zápletky a navíc není podle mne zcela jasné, zdali je míněno naprosto vážně. Je zcela zřetelné, že Leeovo sepětí se dvorem bylo mnohem větší než u autora předchozího dramatu. Lee, jež byl pod patronací Buckinghamu a žil ve společnosti Rochestera, kterému celé drama dokonce věnoval, dost možná znal i samotného Karla II. osobně. Navíc byl tak jako ostatní dramatikové na dvoru finančně závislý, i když je pravda, jak jsem již psala výše, že v roce 1674 se ona podpora začala, díky striktnímu omezování královských výdajů, pozvolna rozpadat. Těžko lze však dle mého názoru definitivně stanovit, zdali drama je výsledkem Leeovy dokonalé rafinovanosti v kritice dobových poměrů, zdali se pohybuje přesně na ostří hraně mezi tím, co je a co už není povoleno, nebo zdali se svými chlebodárci v některých ohledech dokonce sympatizuje.<sup>421</sup>

Po *absolutismu* je jedním z dalších společných aspektů obou dramát to, že si berou na mušku nemorální praktiky dvorského života. Není to nic překvapivého, uvědomíme-li si fakt, že obě vznikla za vlády panovníků, jejichž dvory se v mnohém podobaly. Oba byly extravagantní, uvolněné, prodchnuté korupcí a odlišovaly se od dvorů obou panovníků, které po nich následovaly, tedy Karla I. a Jakuba II., které byly spíše formální a důstojné.<sup>422</sup>

---

<sup>420</sup> Suzuki, Mihoko: *Subordinate Subjects – Gender, the Political Nation, and Literary Form in England 1588 – 1688, Women and gender in the early modern world*, Ashgate Publishing, Ltd., 2003, str. 73 – 74. <http://books.google.cz/books?id=ai0DAJ4sTE8C>

<sup>421</sup> Samozřejmě pokud připustíme, že Lee skutečně vložil do dramatu cosi ze svého vlastního postoje, neboť, jak jsem již zmínila, Allardyce Nicoll se domnívá, že profesionální restaurační dramatikové psali ryze v intencích aristokratických postojů a že restaurační divadlo bylo prostoupeno ultramonarchismem (Nicoll, Allardyce: *A History of English Drama 1660 – 1900, Volume I. – Restoration Drama 1660 – 1700*, Cambridge 1965, str. 10, 11, 20.). Celkově vzato ale není až tak důležité, či vlastně názory drama vyjadřuje, tedy, jestli se dramatikovy osobní postoje liší od těch, které zastává jeho publikum, či jestli je sdílí všichni společně.

<sup>422</sup> Ashley, Maurice: *Life in Stuart England*, London 1964, str. 96, 99.



Vzhledem k tomu, že jak Jakub I. tak Karel II. si na rozdíl od svých nástupců udrželi své trůny až do své přirozené smrti, zdá se, že v praxi byly v 17. století takto kritizované dvory daleko přijatelnější, než upjatost a formálnost těch, co následovaly. Jelikož to, že panovník něco takového umožňuje nebo se toho dokonce zúčastňuje, prozrazuje cosi skutečně „lidského“ o jeho vlastní povaze, což je pravděpodobně právě jeden z aspektů, který se v praktické politice ukázal být klíčový.

## 6 OBRAZ CÍSAŘE NERONA

### Jinakost nebo upevňování stereotypu?

Jelikož se dá předpokládat, že Nero bude v jednotlivých dramatech zobrazen a priori jako negativní postava, spočívá otázka hodnocení a následné komparace jeho zobrazení v míře jeho negativity a co se počítá, jsou samozřejmě nahodilé náznaky nějakých pozitivních vlastností. Jedním z nejdůležitějších kritérií tedy bude, co je vlastně Neronovi vytýkáno, proč je nenáviděn, jak je v dramatu nazýván, oslovován apod. Dále to budou samozřejmě Neronovy vraždy, kolik jich v dramatu spáchá, zdali přímo, či prostřednictvím někoho, kolik lidí nechá popravit, kolik lidí zemře na jeho rozkaz. Dalším důležitým kritériem rovněž bude, zdali Nero dal zapálit, či nedal zapálit Řím, a zdali je to takto přímo v dramatu řečeno, či spíše naznačeno. Nejprve se vždy soustředím na hodnocení Nerona ostatními postavami v dramatu, posléze pak na to, jak se Nero projevuje sám vlastním chováním.

### 6.1 The Tragedy of Nero (1624)

Neznámý autor tohoto dramatu z roku 1624 očividně neměl pro Nerona příliš mnoho sympatií. Už samotným výběrem období z Neronovy vlády, které se rozhodl zpracovat, eliminoval možnost využití určitých pozitivních informací, které nám o něm podává Suetonius a která se vztahují k počátkům jeho vlády.<sup>423</sup> Přesto však jeho obraz zde není zcela výhradně negativní, jak by se mohlo na první pohled zdát. Do prvního jednání dramatu autor umístil diskusi několika Římanů nad jeho triumfálním průvodem, který Nero pořádal jako oslavu vítězství svých úspěchů jako zpěvák, hráč na lyru a vozataj, která vyznívá veskrze pozitivně.

2. Rom.: Parthian ouerthrowne? why, he comes crownd  
For victories which neuer Roman wonne;  
For hauing Greece in her owne arts ouerthrowne;  
In Singing, Dauncing, Horse-rase, Stage-playing.  
Neuer, O Rome had neuer such a Prince.

---

<sup>423</sup> Srovnej: Suetonius: Životopisy, Kniha VI./9.-18.

4. Rom.: But, did you marke the Greeke Musitians  
 Behinde his Chariot, hanging downe their heads?  
 Sham'd, and orecome, in their professions,  
 O Rome was neuer honour'd so, before.
3. Rom.: Was there euer such a Prince.
2. Rom.: O Nero Augustus, the true Augustus

Pochybovači jsou okamžitě utnuti:

2. Rom.: I haue heard my father oft repeat the Triumphs,  
 Which in Augustus Cæsars tymes were showne,  
 Vpon his Victorie ore the Jllirians;  
 But it seemes it was not like to this.
- 3, & 4. Rom.: Push, it could not be like this. (Akt I.)

Nelze tedy říci, že Nero je zde prezentován, alespoň z počátku jako postava všemi bez rozdílu nenáviděná. V jistých (autor pravděpodobně míní nižších, byť řečeno to zde přímo není) vrstvách společnosti je alespoň částečně oblíben.

Nicméně právě to, za co je těmito vrstvami opěvován, je později v dramatu jedním z hlavních důvodů odporu ostatních aktérů proti němu, hlavně spiklenců a také Seneky, Petronia a dalších. Když podrobně analyzujeme rozhovor spiklenců na konci prvního dějství, kde se domlouvají na zavraždění Nerona, zmiňují ve svých proslovech několik argumentů, kterými ospravedlňují svoje rozhodnutí Nerona zavraždit: vydírání (zmíněno 1x), krutost (1x), marnotratnost (1x), vraždy v rodině (4x), je herec, vozataj, tanečník, hráč na lyru (9x), je za tuto stojí činnost vysmíván a je proto ostudou Říma (4x), tyran (1x), nepřítel ctnosti (1x), nepřítel Říma (1x). Z tohoto by se dalo usuzovat, že Nero je v dramatu líčen daleko více jako zneužívaný a nepochopený umělec než tyran a vládce bezmezně toužící po krvi a moci.

Vskutku dalo by se to tak říct, jelikož ačkoli z postupujícím dějem zmínky o jeho krutosti a minulých vraždách přibývají, tak ty, které zmiňují jeho zápal pro „umění“ neubývají. I tři kruté činy - popravy, které Nero nařídí přímo na jevišti s tím jistým způsobem souvisejí. Proculus byl popraven za to, že tvrdil o Neronovi, že vypadl z vozu proti své vůli. (viz. Akt. II.) Flaviovu popravu Nero nařídil, protože byl účasten spiknutí, jehož hlavní argumentací byla, jak jsem ukázala výše, Neronova posedlost jeho „uměním“ (Akt IV.). Neronovo nařízení smrti mladíka, který želel Pisonovy smrti, je dokladem téhož. (Akt IV.).

Z dalších vlastností, které jsou mu přičítány jsou to zkaženost<sup>424</sup>, zženštilost<sup>425</sup>, slabost a neřestnost<sup>426</sup>. Neronův palác je podle Pisonových slov „boundlesse enuied heape, Built with the spoyles, and blood of Cittizens.....“ (Akt II.). Nepovšimnuta nezůstává ani Neronova

<sup>424</sup> „Yet hitherto he was but wicked....“, Scaevinus, Akt I.

<sup>425</sup> „.....Womanhood of Nero.....“, Lucan, Akt II.; „Neroes life is soft“, Melichus, Akt III.

<sup>426</sup> Why doe we talke of Vertue, that obay /Weakenesse, and Vice“, Scaevinus, Akt II.

touha po božských poctách: „....diuine honour Nero shall vsurpe, And prayers, and feasts, and adoration haue, As well as Iupiter.(Scaevinus, Akt IV.) a pochlebníci ho v tom čile podporují: Epaph: „By Ioue, I thinke you are the God himselfe Come from aboue, to shew your hidden arts;” (Akt III.). Nero ovšem netouží po nesmrtelnosti jen jako bůh, ale zase a především, jako umělec, jak nám to dokazuje Scaevinus:

Why all the begging Mynstrills by the way,  
He tooke along with him, and forc'd to striue  
That he might ouercome, Imagining  
Himselfe Imortall, by such victories. (Akt I.)

Ruku v ruce s tím, že je Nero vysmíván a že se za něho Římané stydí (vesměs především pro jeho umělecké ambice), je rovněž nenáviděn a to kromě výše zmíněného především pro své kruté činy, které však, pokud nesouvisí s jeho posedlostí uměním, se v dramatu přímo neodehrávají, jsou zde pouze zmíněny.

Sceu.: His first beginning was his Fathers death,  
His brothers poysoning, and wiues bloody end  
Came next, his mothers murther clos'd vp all: (Akt I.)

Kromě „běžně známých vražd“ je mu přičítána i Claudiova smrt, Agrippinina smrt je zmíněna různými způsoby celkem osmkrát. Dvakrát narazíme na připomínku zavraždění manželky Octávie, jednou bratra Britannika. Několikrát je v dramatu zmiňována Neronova krutost a to bez zjevné konkretizace, v čem ona krutost spočívá, tedy spíše pro efekt slova samotného. Pozitivních příměrů najdeme pomálu, kromě v úvodu zmíněných oslavných zvolání od prostých Římanů i sám Piso při svém odhodlání Nerona zabít naznačuje, že jsou i lidé, kteří snad Nerona mají rádi, nicméně dodává, i oni nakonec přece jen uvítají, že se ho zbavili.<sup>427</sup> Rovněž Seneca, pohoršen Neronovými výstupy na jevišti, si povzdechne, že kdysi dávno, Nero vzbuzoval jisté pozitivní naděje:

“He sometimes trayned was in better studies,  
And had a Child-hood promis'd other hopes;....” (Akt I.)

Přímý rozkaz k zapálení Říma v dramatu uveden není, ale je naznačeno, že viníkem je Nero, když Antonius popisující požár svou řeč zakončí: „All bann the doore, and with wishes

---

<sup>427</sup> Piso: .....most will be glad of change,  
And euen they that lou'd him best, when once  
They see him gone, will smile o'th comming times, .....(Akt II.)

kill Their absent murderer.“ (Akt III.). Rovněž Plautus Nerona nazývá mimo jiné „A burner of our houses, and of vs“(Akt IV.), Scaevinus prohlásí: Not Pirrhus, nor thou Hanniball, art Author, Sad Rome is ruin'd by a Romane hand. (Akt III.). Přesto však autor nechává i jistý prostor pro pochybnosti, když Nero po té, co je mu oznámeno, že hoří i jeho palác, zvolá: „My palace? How? What traiterous hand?“ (Akt III.), ačkoli není vyloučeno, že je to míněno spíše jako náznak Neronovy proradnosti a snahy svést vinu na někoho jiného. I přesto, že Neronova vina za požár Říma není tedy v dramatu vyjádřena zcela jednoznačně, je nezpochybnitelné, že Nero je požárem nadšen, recituje v pramenech zmiňovanou báseň o požáru Troje, ale není zcela uspokojen, potřebuje vidět víc:

.....Yet am not I appeas'd, I must see more  
Then Towers, and Collomns tumble to the ground;  
'Twas not the high built walles, and guiltlesse stones  
That Nero did prouoke; Themselues must be the wood  
To feed this fire, or quench it with their blood. (Akt III.)

V prvním jednání dramatu se Nero projevuje jako člověk, který je hrdý na své umění, na své trofeje, které získal svým důvtipem a uměním, na rozdíl od dřívějších slavných Římanů, bez prolití krve:

Now fayre Poppea, see thy Nero shine  
In bright Achaias spoyles, and Rome in him....  
....Then it was wont; Not spoyles with blood bedew'd,....  
Those spoyles which neuer Roman could obtaine,  
Spoyles won by witt, and Tropheis of his skill. (Akt I.)

Nero je háklivý na to, když ho někdo upozorní na vlastní chyby týkající se jeho schopností, a tak následně nešetří krutostí v trestech, když například posílá Tigellina pro Proculovu hlavu. Není schopen vyrovnat se s tím, když někdo znevažuje jeho umění a vozatajské schopnosti:

The Worlds mine owne, then, cannot I be robde?  
But spightfully, to vndermine my fame,  
To take away my arte; he would my life  
As well, no doubt; could he tould how.(Akt II.)

Nero si uvědomuje svou neomezenou moc nad světem i lidmi.<sup>428</sup> Své oblíbence a nohsledy vyzývá k upřímnosti, nechce aby mu bylo pochlebováno. Epaphroditus a Neophilos mu ale

---

<sup>428</sup> This tis to be commander of the World,  
Let them extoll weake pittie that doe neede it,....(Akt II.)

stejně pochlebují, jelikož vědí, že Nero, ačkoli upřímnost v umění vyžaduje, tak ji není schopen unést.<sup>429</sup> To se následně potvrzuje, když Nero na základě negativních ohlasů na jeho pěvecké vystoupení má pocit, že byl příliš mírný, a že musí přitvrdit. V těchto okamžicích tak dospívá k záchvatům zuřivosti:

Why, I haue bin too pittifull too remisse,  
My easinesse is laught at, and contemn'd,  
But I will change it; Not, as heretofore,  
By singling out them, one by one to death, .....(Akt III.)

Nero je zachvácen vztekem, obrací se na peklo („kingdomes od the night“), doufá, že jen tak může získat úlevu svému vzteku.<sup>430</sup> Když dojde k požáru, Nerona vzrušuje, když slyší bědování lidí:

I like this Musique well; they like not mine:  
Now in the teares of all men, let me sing, (Akt III.)

Rovněž tak vzrušujícím způsobem vyznává posléze Poppaei lásku, přičemž prokazuje jisté skutečné básnické schopnosti:

..... Let Iulius goe, and fight at end oth'world,  
And conquer from the wilde inhabitants  
Their cold, and pouerty; whilest Nero, here,  
Makes other warres, warres where the conquerd gaines  
Where to ore-come, is to be prisoner.  
O willingly, I giue my freedome vp;  
And put on my owne chaines;  
And am in loue with my captiuitie;  
Such Venus is, when on the sand shore  
Of Xanthus or on Idas pleasant greene  
She leades the dance;..... (Akt IV.)

Pasáž naznačuje Neronovu naprostou oddanost Poppaei, čehož i ona sama si je vědoma.<sup>431</sup>

---

<sup>429</sup> Nero: Nay faith speake truely, doe not flatter me;  
I know you need not: flattery's but where  
Desert is meane.  
Epaph: I sweare by thee O Cæsar;  
Then whom no power of Heauen I honour more,  
No mortall voice can passe, or equall thine. (Akt III.)

<sup>430</sup> Nero: What may I easily doe? kill thee, or him,  
How may I rid you all? where is the Man  
That will all others end, and last himselfe?.....  
And fill the streetes with bloody burials. (Akt III.)

<sup>431</sup> Ve druhém jednání Poppaea naznačuje Antoniovi: „He whom the World obayes  
Is fear'd with anger of my threatning Eyes.”

Jakmile se však Nero dozví o spiknutí, zachvátí ho panika.<sup>432</sup> Následkem toho pak projevuje nevídanou krutost při potrestání spiklenců a jejich sympatizantů, jak je vidno z rozkazu, kterým dává Tigellinovi na starost Flaviovu popravu:

Haue you but one death for him, let it bee  
A feeling one (Tigellinus) bee't  
Thy charge, and let me see thee witty in't.(Akt IV.)

Sama Poppaea se stává Neronovou obětí, když ji ve vzteku zabije poté, co se zastávala mladíka, který želel Pisonovy smrti. Poppaea je jediná v dramatu, která zemře přímo rukou Neronovou a ten svého činu posléze velmi lituje<sup>433</sup>. Toto zabití v afektu je pak paradoxně i jedním z mála náznaků Neronových pozitivních vlastností.

V posledním, pátém jednání Nero najednou popírá, že by kdy měl ze spiklenců strach, neboť je přesvědčen o své vyvolenosti vládnout. Tato jistota, kterou nabyl tím, že krutě potlačil Pisona a jeho druhy, způsobí, že když se dozví o Vindekově povstání, nezasahuje proti němu. Jakmile však Tigellinus přinese zprávy o Galbově svolání císařem, dozvídáme se z jeho slov toto:

But Nero, not abiding out the end,  
Orethrew the tables, dasht against the ground  
The cuppe which he so much you know esteem'd;  
Teareth his haire, and with incensed rage  
Curseth false men, and Gods the lookers on.(Akt V.)

Tváří v tvář porážce Nero žadoní o přízeň a věrnost<sup>434</sup>. Zapřísahá se bývalými dary, kterými své věrné obdaroval a lituje, že tak činil. Svaluje vinu na ně.<sup>435</sup> Je zachvácen sebelítostí a prosí, aby na Řím přišla nějaká pohroma.<sup>436</sup> Když si uvědomí, že je vše ztraceno,

---

<sup>432</sup> Nero: Looke to the gates, and walles oth'Citie, looke  
The riuer be well kept, haue watches set  
In euery passage, and in euery way;  
But who shall watch these watches, what if they  
Begin, and play the Traitors first? O where shall I  
Seeke faith, or them that I may wisely trust?  
The Citie fauours the conspirators,....  
..... O securitie. .... (Akt IV.)

<sup>433</sup> Nero: „Poppæa, Poppæa, speake, I am not angry,/I did not meane to hurt thee, speake sweet loue.“ (Akt V.)

<sup>434</sup> Whether goe you, stay my friends; 'Tis Cæsar calles you, stay my louing friends. (Akt V.)

<sup>435</sup> Your fault hath no excuse, you (Tigellinus) are my fault, And the excuse of others treachery. (Akt V.)

<sup>436</sup> Nero: Nero forsaken is of all the world.  
The world of truth; O fall some vengeance downe  
Equall vnto their falsehoods, and my wrongs;.....(Akt V.)

je rozhodnut vyhnout se hanbě potupné smrti a rozhodne se k sebevraždě. Před smrtí žádání, aby mu alespoň někdo šel příkladem a zemřel s ním. Když je odmítnut, stále ještě váhá a přemýšlí o útěku. Teprve když je na něj naléháno, že už nemá žádnou šanci, sám nalehne na svůj meč.

Shrneme-li výše zmíněný nástin Neronovy osobnosti, vidíme, že ačkoli se jeho postava zmítá mezi oběma protipóly – dobrem a zlem, přičemž daleko více ji nacházíme na té negativní straně, přesto vykazuje i nesporné prvky psychologického proniknutí do podstaty charakteru. Nero je v tomto dramatickém ztvárnění především umělec, kterého shoda okolností (nebo „osud“, tak jak tomu věří on) dosadila na místo císaře. Nero je zde portrétován jako excentrik s megalomanskými sklony, který miluje umění, ale ještě více má rád, když ho za toto umění milují davy. Z dnešního pohledu by to bylo interpretováno jako nedostatek sebevědomí. Nero sice rozhodně miluje svoji absolutní moc, jelikož mu přináší pocit jedinečnosti, ale využívá ji hlavně a především k tomu, aby byl uznáván jako umělec. Jeho labilní povaha se pak naplno projeví při požáru Říma. U takto nevyrovnané osobnosti na takto vysokém a v podstatě pro něj nevhodném postu, není pak vůbec překvapením, když v momentě, kdy se dozví o spiknutí, které pro něho představuje ohrožení vlastního života, zpanikaří a diváci se pak najednou dozvídají, že osobní moc pro něj v podstatě není vším, že by ji vyměnil za bezpečný život:

....Would I had rather in poore Gallij bin,  
Or Vlubræ, a ragged Magistrate,  
Sat as a Iudge of measures, and of corne,  
Then the adored Monarke of the world..... (Akt IV.)

Ve vztahu k ostatním postavám, se kterými přijde v dramatu do styku, je Nero sice autoritou (minimálně do počátku závěrečného jednání, kdy, jakmile ztratí moc, tak ho všichni zradí a opustí), nicméně evidentně podléhá své ženě Poppaei a ve vztahu k ní se projevují i světlejší stránky jeho povahy.

Celkově vzato bych řekla, že Neronův charakter v dramatu vykreslený, velmi dobře odpovídá dojmu, který může nabýt čtenář o charakteru skutečného Nerona při kritickém přečtení Tacitových *Análů* nebo dalších zdrojů.<sup>437</sup> Autor velmi obezřetně nakládá s různými výstřednostmi především z Neronova sexuálního života, kterými nás tyto prameny ohromují, tím, že se omezil pouze na zmínku o homosexuálním sňatku se Sporem (který mu ale není



v dramatu nějak zvlášť vytýkán), čímž se vlastně i velmi přibližuje současné historiografii nebo psychologickým rozborům Neronovy osobnosti. Ornsteinova úvaha o tom, že dramatikovy (jakožto umělcovy) postřehy ohledně lidského chování a jeho proniknutí do psychologické podstaty charakteru je mnohdy mnohem „vědecktější“ než soudobé psychologické teorie (viz kapitola 3.1), se v tomto případě zdá být velmi platná.

## 6.2 The Tragedy of Nero (1675)

Již z výčtu toho, jak je Nero v dramatu nazýván (viz následující podkapitola 6.3, tabulka č. 6), můžeme jasně usuzovat, že „Nero roku 1674“ bude pravděpodobně postava skrz naskrz záporná, po krvi a moci prahnoucí, aspirující na pozici hned vedle bohů, ne-li přímo na jejich místo. Jeho umělecké ambice, tak silně se projevující v předchozím dramatu, zde své místo nenašly. Leeův Nero je skutečně jakýmsi prototypem tyрана, (v dramatu je tak nazýván celkem 6x), monstrem (celkem 5x), vrahem, synem nevážícím si vlastní matky, královrahem apod. Přesto i zde nalezneme jistá světlejší místa, o kterých se ještě zmíním později.

Argumenty ostatních postav namířené proti Neronovi se dají rozdělit do několika skupin. V první řadě je zdůrazňována Neronova krutost. Několik následujících příkladů však ukazuje, že zde není zmiňována pouze pro efekt slova samotného, ale že je podložena a vždy zmiňována ve spojení s konkrétními násilnými činy.

Oth.: .....His cruelties, like birds of prey, have pick'd  
All seeds of Nobleness from his false heart; ....  
To day he dooms, his Mother to be slain (Akt I.)

Octa. (k Neronovi o jeho úmyslu nechat popravit matku): Ah, Cæsar, if you can thus cruel prove  
To Her, and lay aside all filial Love.(Akt I.)

Drusil. (k neurčitému Římanovi): Barb'rous. and horrid! .....The great, the wise, the worthy Seneca  
Is, by this Bloody Monster made away.  
Poor City! Whither are thy Founders fled,  
To what low distance Regions of the dead,.....(Akt II.)

Octa. (k Britannikovi): ...And fear he is plotting 'gainst your precious life, .....  
HEAV'N ever shield you from his violence....(Akt II.)

---

<sup>437</sup> Koneckonců i nejčastěji opakovaná výtka směrem k Neronovi, tedy jeho umělecké sklony, vozatajství apod. má svůj jasný zdroj v antických pramenech, které se k divadelnímu umění vyjadřují s patřičným despektem. Zvláště patrné je to u Tacita. Srovnej: Letopisy, Kniha XIV./14, 15, 16, 20, 21.

Oct. (k bohům, těsně před tím, než ji Nero probodne): ....Oh Gods, .....  
Your high bright walls his Gyant crimes will scale.  
Oh, my heart's full. (Akt II.)

Cya. (k Neronovi, který chce zabít Britannika): Hold; by the Gods, I do conjure you, stay:  
First through my bosom force your bloody way. (Akt IV.)

Z úst Mirmilóna se dozvídáme, že Nero projevuje svou krutost, když se cítí ohrožen:

...there was a stranger here yesterday hang'd, for looking suspiciously..... this morning, by the Emperor's Order, had his throat cut, for being thoughtful ... (Akt I.)

Dalším často zdůrazňovaným argumentem je Neronova bezbožnost a rouhačství a rovněž tak fakt, že se sám považuje za boha:

Sen.: O Heav'n! his blasphemies no limit have;  
His brutish impudence our Gods does brave:/Without controll he does their pow'r defy,... (Akt I.)

Drusil.: Barb'rous. and horrid! O, the raging Fiend,  
When will his black impieties have end?... (Akt II.)

Oct.: ....In blasphemies his spirits do exhale;....(Akt II.)

Piso.: .... Nero shall dye; that vaunting God shall bleed.(Akt III.)

Brit.: .... Treason against the Gods he did conspire; .....(Akt IV.)

S tímto úzce souvisí i Senekou Neronovi vytýkaná pýcha:

Sen.: What Fiend is this which, in his brest, unspy'd,  
Bears up his Soul on such large wings of pride?  
..... O murd'ring pride, thou dost all reason kill!  
You will have Altars too? (Akt I.)

Poslední zdůrazňovanou Neronovou vlastností, na kterou narazíme v dramatu na více místech je jeho neřestnost a nemravnost:

Oth.: The darkness of his horrid vices, have  
Eclips'd the glimmering rays of his frail virtue. (Akt I.)

Agr.: ... This Monster, under Tyrian purple hid,  
Did force a passage to his Mother's bed.....(Akt I.)

Oct.: Oh Gods, can You your vengeance keep?  
Where is your Thunder? No, 'tis you (bohové) that sleep:  
Sure else, your Justice would his vice confound,  
And drive this Monster quick into the ground. (Akt II.)

Piso.: .... O, I am mad.  
This night he whore's my Sister. Hell, hear my pray'r! (Akt III.)

Kromě toho nalezneme sporadicky i odkazy na další Neronovy, veskrze záporné vlastnosti, jako například jeho až chorobnou nenávist k lidem, kteří mu odporují.<sup>438</sup> Aby byl efekt dokonalý, vše je v dramatu umocněno zřetelnými doklady Neronova excesivního vystupování:

Brit.: Then I will sit, and hear your Thunder roar....(Akt IV).

Rovněž je Nero považován za člověka značně nevděčného k těm, kteří ho milovali.<sup>439</sup> Octavia zase varuje Britannika před Neronovou proradností, před jeho schopností přetvářky a nečestného jednání:

His kindness, to you, is but meer pretence,  
And if he smiles, 'tis at your innocence. (Akt II.)

Stručně řečeno, Nero je podle mínění většiny postav v dramatu ztělesněním toho nejhoršího zla, opakem nebes a andělské čistoty, ztělesněním pekla a d'ábla<sup>440</sup> (paradoxně ryze křesťanských symbolů). Nejhorší slova pak nachází pro Nerona jeho matka Agrippina:

Thou savage Monster, seed of Rocks, more wild  
More wild than the fierce Tygress, of her young beguil'd,  
Barbarian! who in some dark cave wert bred,  
Made drunk with poyson, with corruption fed,  
Offspring of Hell!..... (Akt I.)

Aby však obraz nebyl příliš černý, existuje v dramatu jedna výjimka – Poppaea. Ta je Neronem okouzlena a z jejích úst se dozvídáme jediné, pokud ne přímo pozitivní informace o Neronově charakteru, tedy alespoň nemající přímo negativní konotaci, či dokonce vykazující jistou citlivost až lidskost.

Pop.: .... Heav'ns! how he pants! how his lips warm my hand! .....(Akt III.)  
.....How rarely this KING talks! how far above  
My Lord's grave rules of duty and of love! ....(Akt III.)

---

<sup>438</sup> Britannicus k Neronovi o jeho úmyslu popravít matku: „cast from your brest, this rank and Poys'nous hate: .....Your wrath! (Akt I.), Plautus o Neronově nenávisti k Senekovi: „.....now the Emperor can't endure a man / that's given to meditation; hates a Philosopher (Akt I.).

<sup>439</sup> By Nero kill'd (miněn Seneca), by Nero whom he lov'd; /Whose youth by painful studies he improv'd, /And warm'd so long the viper in her brest /That the kind Host was poyson'd by the guest. (Akt II.)

<sup>440</sup> Britannicus srovnává Cyaru převlečenou za chlapce a Nerona:  
How the Boy prattles! 'tis a pretty Boy!  
Cyara's Image! .....Exquisite Emblems! perfect good and evil:  
A Heav'n, a Hell, an Angel, and a Devil. (Akt IV.)

.... The Glories of his eyes, like Stars in night,  
Or mourning Beauties, charm my wounded sight. (Akt V.)

Poppaea má v zobrazení Nerona zvláštní místo, jelikož historicky je to jediná osoba, o které bezpečně víme, že zemřela Neronovou rukou, v Leeově dramatu však umírá rukou svého manžela Othona a bratra Pisona.

Naopak Nero přímo na jevišti zabije Octávii a historicky nedoložitelnou postavu Cyaru. Nechá popravit Agrippinu, Flavia a ve vězení zabít Seneku. Nařídí vraždu Britannika. Žádná konkrétní vražda není zmíněna retrospektivně, vše se odehrává přímo v čase dramatu.

Nero je zde bez jakýchkoli pochybností původcem požáru Říma, myšlenku mu vnukne duch císaře Caliguly, ale přímý rozkaz vydá na základě zprávy, že chátka zapálila jeho palác. Ani ostatní postavy v dramatu o jeho vině nepochybují, Plautus ho nazve „burner of their houses“ (Akt. V.)

Nero sám se hned v úvodu dramatu projevuje jako autoritativní panovník vědomý si své moci a svého postavení. Nezajímá se o to, co si o něm myslí ostatní, jak budou posuzovat jeho činy, jelikož je přesvědčen, že to nikomu nepřísluší, že je fakticky nesouditelný.

Brit.: ....Your Mother 'tis, whom you command to bleed:  
What will the cens'ring World think of this deed?  
Ne.: Why, let it think: if Asses bray, must I  
Regard? I say, again, that she shall dye.....  
..... My word's an Oracle, and stands her Fate. (Akt I.)

Když se ostatní snaží bránit jeho matku Agrippinu a oponovat jeho rozhodnutí ji popravit, všechny je prudce odbude a vyhrožuje jim smrtí (např. Nero k Octávii: I swear, speak one word more, and thou art dead.). Při přímé konfrontaci s Agrippinou, ve které mu ona vyčítá jeho nevděk a zahrnuje ho různými nadávkami, přičemž naznačuje, jak ona sama tímto nesmírně trpí, vyjevuje nám Neronova reakce novou, dosud nezmiňovanou charakteristiku jeho povahy:

Agr.: ..... Why was I made so strong? Oh my accurst!  
Grief swells me up, and yet I cannot burst.  
Ne.: Why would she thus in torments here remain?  
I pity her: go put her out of pain. (Akt I.)

„Out of pain“ pochopitelně znamená smrt a s tímto ironickým způsobem vyjadřování povyšujícím Neronovu přímočarou zlotřilost na úroveň jakéhosi cynismu spojeného v nadneseném slova smyslu s černým humorem, se setkáme ještě později, znovu ve spojení

s Agrippinou, tentokrát v souvislosti s historicky doloženou věštbou, že pokud Nero bude vládnout, zabije svou matku. Když Otho vypráví o věštbě Neronovi a o tom, že Agrippina tehdy prý řekla: „Then let me dye, so he may Reign.“ (Akt I.), reaguje Nero slovy:

How wisely, then did I her death Decree!  
For 'twould have been a great impiety  
To let her live, and mar the Prophecy. (Akt I.)

Po matčině smrti je Nero šťasten, konečně se cítí volný, nezatížený („My Soul now free does walk, And shall no more be clogg'd with moral talk.“, Akt I.). Cítí se být bohem, chce se za něho veřejně prohlásit. Na druhé straně pohrdá náboženstvím, pravděpodobně jako systémem řídícím se jistými zásadami, nad které on je povýšen. Sám je bůh a může vše, co se mu zlíbí. Svoji božskou moc chápe ruku v ruce se svým postavením panovníka<sup>441</sup> a o tom nehodlá diskutovat. Vůči Senekovi, který mu v tom oponuje, projevuje zlobu a odpor („Gods! can I still endure his insolence?...“, Akt I.).

Na druhé straně má vřelý vztah k Petroniovi, a to především proto, že je jeho „dohazovačem“. <sup>442</sup> Nero je vždy dychtivý nového „objevu“, který pro něj Petronius našel:

Hold, hold; I am o'recharged with this excess: Thy deeds are great; but make thy boasting less. What is her name? and where does she lye hid? (Akt I.).

Nero projevuje nadmíru nedočkavosti nových potěšení, chce si užívat více než jiní jeho předchůdci. Zábavu a nemravný způsob života zcela záměrně upřednostňuje před vládními povinnostmi:

Let phlegmatick dull KINGS, call Crowns their care:  
Mine is my wanton. .... (Akt I.)

Vůči Britannikovi, jakožto osobě, která mu vzdoruje a která je v dramatu chápána jako „true heir of the empire“<sup>443</sup>, nedokáže potlačit prudkou nenávist<sup>444</sup>, která dosahuje takové míry, že Nero vědomě porušuje základní pravidlo rozvážného jednání: „First, I will Act; then I'll think upon't.“ (Akt II.). Když užaslá Octávie odmítne Britannika zabít, stane se sama obětí

---

<sup>441</sup> Tyto pasáže, již zmíněné v předchozích kapitolách, pochopitelně zcela zřetelně evokují Stuartovské chápání panovnické moci mající své kořeny již u Jakuba I.

<sup>442</sup> „Dear *Petronius*, how shall I requite Thee, who sole author art of my delight?“ (Akt I.)

<sup>443</sup> Jak již bylo řečeno, Britannicus je tak označen v „Osobách a obsazení“, nicméně v samotném textu na to již poukazováno není. Domnívám se, že Britannicus, respektive herec, který ho představoval (Mr. Mehun), mohl být na začátku takto představen divákům a v průběhu hry již toto bylo bráno jako samozřejmý fakt.

<sup>444</sup> „He dyes, that bold Controller of my will; /He has Oblig'd me so, that I must kill. .... I hate him deadly,... (Akt II.)

Neronovy bezmezné zuřivosti a skončí svůj život jeho rukou. Poté se Nero vrhá do náruče Poppaei, autor však nenechává diváka na pochybách, že by to snad bylo proto, že byl svým činem nějak otřesen:

Here's that will give it vent.  
So, now go tell the Gods my black intent.  
Britannicus his death I will defer,  
'Tis pretty well I've made an end of her. (míněna Octavia)  
Now I will haste to meet Poppea's arms.  
Oh, Love, assist me with thy mighty charms,.....(Akt II.)

Při setkáních s Poppaeou jako by se Nero změnil v protiklad. Nero Poppaeu miluje něžně, romanticky, vyznává jí lásku, opěvuje její krásu.<sup>445</sup> Vypočítává, co všechno je ochoten pro ni udělat, cítí se být jejím otrokem, ležícím u jejích nohou. Pro noc strávenou s ní je ochoten obětovat i život. Poppaea je jediná, na jejíž slova je Nero ochoten dát, proto vyhoví její prosbě vyslechnout Britannika. Když ten však Nerona obviní ze sestřiny smrti, Nero je opět zachvácen nepřičetností. Jakmile mu někdo odporuje, jedná ukvapeně, bez rozmyslu. Popírá svoji vinu.<sup>446</sup> Když opět začne Britannikovi vyhrožovat smrtí, použije stejná ironií prodchnutá slova, jako v případě své matky:

But you shall find, for once, 'twill condescend:  
I pity thee, and will thy sorrows end. (Akt IV.)

Jsa Cyarou vyzýván k umírněnosti, Nero to sice chvíli zvažuje, ale nakonec opět jeho zloba převládne.<sup>447</sup> Když se Cyara zaštiťuje Neronou dobrotou, Nero je pohoršen, že by jeho jméno mělo být spojeno s dobrem.

Shall I be branded with the name of good?  
Begone, thou soft invader of my blood;  
Mercy and I, no correspondence have;.....(Akt IV.)

Pod heslem „Virtue's the greatest crime“ se Nero zoufale brání přílivu dobra a tak raději Cyaru zabije. Opět je pak poté Poppaea jediná, kterou je ochotný poslechnout a nepokračovat

---

<sup>445</sup> Nero.: Model of Heav'n thou Ornament of Earth,  
Propitious Star that smiles on humane birth!  
Or art thou Goddess of the silver floods?  
Or the fair Heav'nly Huntress of these woods?  
Or art thou Venus? Venus wants such fire, ... (Akt III.)

<sup>446</sup> „Ha! thou ly'st: /Stand not my rage; for, if thou dost, thou dy'st.“ (Akt IV.)

<sup>447</sup> „If I gaze long, I shall my nature lose: /Mid'st of my full career, I stop and muse. /Whence does this poor unworthy pause proceed? /Can I repent my rage? No, he shall bleed.“ (Akt IV.)

v krveprolití<sup>448</sup>, ale s nadšením se k němu po „Caligulově vnuknutí“ hned vrátí a tentokrát se rozhodne se být velmi krutý.<sup>449</sup>

V posledním jednání se tak Nero opět vrací ke svému „zaběhnutému“ brutálnímu chování, tentokrát se bez obalu přiznává k vydání rozkazu k zavraždění Britannika. Je na to téměř hrdý, nepopírá to jako v případě Octávie a vydává další rozkaz k popravě. Galby se neobává, když se dozví, že ho legie prohlásili císařem. Jeho reakce však budí spíše dojem naivity než že by byla projevem statečnosti:

..... but what's the name, without the pow'r?  
Let him come on; this arm shall strike him dead,  
And snatch his borrowed Laurels from his head. (Akt V.)

Spíše než co jiného však vyjadřuje jeho nezájem se tím zabývat, a tak raději předává odpovědnost Petroniovi a chce se věnovat svým potěšením s Poppaeou.

Jeho chování se opět změní v pravý opak, když se Piso a Otho rozhodnou Poppaeu zabít. Nero ji chce zachránit, žadoní o její život.<sup>450</sup> Je zdrcen vidět ji zraněnou, dokonce obviňuje Pisona z nelidskosti.

Behold I'm fix'd: thou art not humane sure,  
O, mighty Love!  
'Tis for thy sake, I this disgrace endure: (Akt V.)

Když je mu oznámeno, že Poppaea je mrtvá, nechce se s tím smířit, marně ji chce probrat znovu k životu, neboť se stále ještě domnívá, že jeho moc nemá hranic. Jakmile se však dozví, že vše je ztraceno, že Galba se blíží, a je svými služebníky vyzýván, aby uprchnul, raději přijme od umírajícího Petronia „jediného skutečného přítele“, jak ho sám nazývá, radu, aby vlastní rukou ukončil svůj život. Smrt přijímá jako svůj osud seslaný na něj bohy.

Shrneme-li nástin Neronovy osobnosti v Leeově dramatu, vidíme, že v mnoha aspektech odpovídá tomu, co bylo napsáno o postavách v restauračních tragédiích obecně. Tedy rozhodně neodpovídá pečlivému Tacitovu líčení, i když rychlé přečtení Suetonia by takovýto dojem zanechat mohlo. Neronovy vlastnosti, jsou dohnány do extrémů, často se projevují způsobem, pro který bychom těžko hledali předlohu v reálném životě (tady by se pravděpodobně již jednalo o člověka duševně chorého). Jeho charakter se v průběhu hry

---

<sup>448</sup> „Yet your commands with Joy I do receive....“ (Akt IV.)

<sup>449</sup> „Act thou (mině Caligula), what can't be done by me, /Thy Genius, I, will aid thy cruelty:/..... Go on, be mad...../The forked tongues of Furies can't express /The rage that burns within me..... Famine, Plagues combine; Your madness trebled cannot equal mine: .....(Akt IV.)

<sup>450</sup> „Hold, hold: my Pardon, on my knees humbly thus I crave....“ (Akt V.)

nemění, pouze kolísá od jednoho extrému ke druhému. Nero je v dramatu ztělesněním zla, které se projevuje buďto extrémní brutalitou umožněnou jeho vladařskou autoritou nebo zahálčivostí a prostopášnými choutkami, které se ale nakonec vlastně přetransformují v (jedinou) pozitivní hodnotu, a to když se Nero seznámí s Poppaeou.

Neronovo chování má původ v jeho vlastní vůli, nezdá se být obětí intrik okolí nebo nějaké posedlosti (uměním) jako v předchozím dramatu, zlo, či jeho konání, je jakýmsi jeho krédem (s dobrem nechce mít nic společného), něčím, co si on sám vytyčil a divák vlastně neví proč. Podle dobové psychologické teorie, podle které je člověk ovládán třemi mechanismy: rozumem, vášní a vůlí, je vidno, že s rozumem nemá Nero vůbec nic společného, že je to člověk výhradně ovládán vášní a to jak ve vztahu k jeho brutalitě, tak ve vztahu milostném.

### 6.3 Komparace

Než se pustím do komparace obrazu postavy císaře Nerona v obou dramatech, uvedu nejprve trochu statistických údajů. Procentuální podíl textu tvořeného výstupy Neronovy postavy je v obou dramatech téměř shodný. V dramatu z roku 1624 je to 21 %, v Leeově dramatu je to 20,3 %. V obou dramatech je to největší procentuální podíl, všechny ostatní postavy zaujímají menší prostor, můžeme tedy konstatovat, že Nero je v obou případech skutečnou hlavní postavou. V prvním dramatu tvoří doba, kterou Nero stráví na jevišti, 38,6 % z celkové délky dramatu, v Leeově dramatu to je dokonce 44,8 %.<sup>451</sup>

Pro řádnou komparaci je rovněž důležité podívat se na to, jak je Nero v dramatu nazýván, osločován a také jak často. Přehled nám o tom podávají následující dvě tabulky:

---

<sup>451</sup> Číslo je pochopitelně výsledkem počítání pouhého podílu textu, je ho tedy třeba brát s rezervou, jelikož některé dialogy či monology, případně celé scény mohly proběhnout rychleji, jiné naopak pomalu s dlouhými pomlkami apod.



Jak je v dramatu nazýván				Jak je v dramatu oslovován
Ostatními postavami			Sám sebou	
Pozitivní konotace	Neutrální konotace	Negativní konotace		
Nero Augustus 2x, Nero Apollo 2x, Nero Herkules 2x, (Senekův) kindly Pupyll, Good Prince, Princely Husband	Nero 34x, Emperour 3x, Prince 9x, Caesar 4x, Maiestie, Minstrill, He whom the World obayes, mifled yong man,	Parricide 2x, Player 2x, Enemy, Condemed Head, Tyrant 2x, Romes enemy, Enemy to Vertue, Blind Oedipus, God himself, Fiddler, Absent murderer, Art Author, Stage-player 2x, A hated Throate, Waggoner, Burner of our houses and of us, Coward, Weake Prince 2x	Nero 8x, Caesar 4x, Prince 3x, Lord 3x, Commander of the World, adored Monarke of the world,	My Lord 25x, Your Maiestie 9x, Caesar, Nero

Tabulka č. 5: Nero, jak je nazýván a oslovován v *The Tragedy of Nero*, 1624

Jak je v dramatu nazýván			Sám sebou	Jak je v dramatu oslovován
Ostatními postavami				
Pozitivní konotace	Neutrální konotace	Negativní konotace		
	Nero 5x, Emperor 7x, King 3x, Caesar, Master, Rome's Emperour 2x, Sacred Head	Tyrant 3x, Dreadful Tyrant, Barbarian 2x, Seed of Rocks, Offspring of Hell, Cursed Son, Basilisk, Monster 3x, Bloody Monster, That Dog-Star, Vaunting God, Dog, Murderer, Savage, Sacrilegious Hands, Traytor against the Gods, Paricide, Burner of people's houses, Foe of Rome, Master Devil, (Bývalý) Mighty God	Nero 4x, God 2x, King, Eternal Monarch, Lord of the World	Sir 8x, Dread Lord, Dread Sir 5x, Sacred Sir, Caesar 2x, Thou Savage Monster, Tyrant 2x

Tabulka č. 6: Nero, jak je nazýván a oslovován v *The Tragedy of Nero*, 1675

Již na první pohled je patrné, že druhé drama nám představuje Nerona daleko více nenáviděného, drama se hemží ve vztahu k Neronově osobě všemožnými nadávkami, přičemž pozitivní příměr nenalezneme ani jeden. Naopak v prvním dramatu se některé pozitivní příměry vyskytují, i když je pravda, že jich je opravdu velmi málo a většinou se týkají buď Neronovy dávné minulosti nebo se je dozvídáme, když už je Nero po smrti, nebo někdy dokonce můžeme i uvažovat o tom, zdali nejsou míněny ironicky. Na druhé straně, co se negativních označení týče, není první drama zdaleka tak vynalézavé jako pozdější Leeovo, kromě toho některá z těchto označení se týkají Neronova „uměleckého“ zájmu, který byl vnímán negativně v době antického Říma (alespoň podle Tacita, tzn. v některých vrstvách společnosti) a který sám o sobě nemusel být bezpodmínečně takto vnímán v 17. století.

Pochopitelně Neronovy aktivity v tomto směru jsou v dramatu vykresleny tak, že nevzbuzují sympatie, jelikož činí dojem, že Neronovi nejde ani tak o umění jako takové, jako spíše o všeobecné uznání za toto umění. A za uznáním jde Nero tak říkajíc „přes mrtvoly“. V Leeově dramatu Nero žádné umělecké ambice nemá, je to spíše krvelačný maniak bez zjevné příčiny.

Co je ovšem velmi zajímavé, je to, jak je v obou dramatech oslovován. V prvním dramatu je vůči Neronovi, jakožto panovníkovi, zachovávána jakási úcta a téměř při každé příležitosti, kdy k němu některá jiná postava promlouvá, že oslovován „My Lord“ nebo „Your Maiestie“. Nero na druhou stranu ostatní oslovuje vždy pouze jménem nebo je neoslovuje.

V Leeově dramatu ostatní postavy Neronu někdy oslovují „Sir“, někdy dokonce „Dread Sir“ nebo „Sacred Sir“, někdy ho ale neoslovují vůbec a některé postavy s ním hovoří jako se sobě rovným, hlavně Britannicus a Agrippina („Thou Savage Monster“), kteří jsou ovšem členy jeho rodiny, ale třeba i Seneca a v závěru i Piso a Otho si rovněž neberou servítky. Stejná nesourodost panuje i v tom, jak v Leeově dramatu Nero oslovuje ostatní postavy, Britannika například rovněž „Sir“ nebo „Prince“, Seneku v jednom případě „Slave“ apod.

Zatímco tedy v prvním dramatu hned zpočátku nastavený vzor vzájemného chování a respektu zůstává v podstatě konstantní po celou dobu, v druhém dramatu se mění a kolísá podle situace a postav, s nimiž Nero přijde do styku.

Pro snadné porovnání Neronova charakteru jsem vytvořila následující tabulky, ke kterým mi jako podklad sloužily předchozí dvě části této kapitoly, ve kterých jsem se zabývala zobrazením Neronova charakteru podrobněji.

Neronova pozitivita	Neronova negativa
Láska k Poppaei Oblíbenost u jistých vrstev obyvatelstva Připomínka jeho „nadějnější“ minulosti	Zájem o uměleckou kariéru Krutost Marnotratnost Nectnost, zkaženost, neřestnost Zženštilost, slabost, Ješitnost, samolibost Neschopnost přijímat kritiku Sklony k sadismu (při požáru) Zbabělost, bázlivost Povýšenost, pocit výjimečnosti Sebelítostivost

Tabulka č. 7: Souhrn Neronových vlastností v *The Tragedy of Nero*, 1624

Neronova pozitivita	Neronova negativa
Láska k Poppaei Relativní heroičnost v okamžiku smrti	Krutost, brutalita Bezbožnost a rouhačství Pýcha Neřestnost a nemravnost Nenávist k těm, co mu odporují Nevděk k těm, co ho milovali Proradnost, přetvářka, nečestné jednání Lhostejnost ke kritice Cynismus, černý humor Nerozvážnost, překotnost v jednání, jednání bez rozmyslu Nezájem o své povinnosti

Tabulka č. 8: Souhrn Neronových vlastností v *The Tragedy of Nero*, 1675

Co mají oba Neronové společného, je to, že jejich kladné vlastnosti se projevují v dramatu ve vztahu k Poppaei a to i přesto, že její charakter se v obou dramatech liší. První drama nám navíc naznačuje, že Nero kdysi býval lepším, rovněž má i jistou přízeň u obyvatelstva, které baví jeho excesy, i když není zcela jasné, jestli je to míněno vážně nebo zdali je to přetvářka.

Pokusíme-li se porovnat v obou dramatech Neronova negativa, ať už ta, která jsou mu přímo vytýkána, či která můžeme odvodit z jeho reakcí, zjistíme, že oba Neronové jsou sice krutí a neřestní, přesto se ovšem liší zásadním způsobem.

Nero z roku 1624 se sice projevuje jako autoritativní panovník, ale v podstatě je to bázlivý člověk, slaboch, který si příliš nevěří a potřebuje být neustále svým okolím utvrzován o svých schopnostech. Názory ostatních lidí na jeho osobu, jsou pro něj proto klíčové. Pokud se neshodují s tím, co chce slyšet, využívá svého postavení k tomu, aby se těmito lidem mstil. Pokud zjistí, že jeho život je ohrožen, zpanikaří. Tento Nero není totiž žádný bojovník, je to spíše zbabělec, který sice miluje svoje postavení vladaře, toto ovšem není pro něj otázkou života a smrti. Jeho vlastní život je pro něj důležitější než jeho moc. Nero si ho chce proto do posledního okamžiku zachovat a uvažuje tedy nejprve o útěku. Sebevraždu spáchá, až když je na něj silně naléháno.

Naopak Leeovu Neronovi je úplně jedno, co si kdo o něm myslí. Není to žádný zbabělec, což nejlépe vidíme v závěru dramatu, kdy v momentě, když zjistí, že vše je ztraceno, přijme statečně a bez jakéhokoli otálení smrt, kterou považuje v dané chvíli za svůj osud seslaný na něj bohy, což je v určitém smyslu i druhé z jeho pozitiv. Jeho moc je pro něj klíčová, bez ní jeho život ztrácí smysl. Tento Nero disponuje jistým šarmem, který okouzlí Poppaeu a zároveň také inteligencí, která ovšem nachází svůj projev v cynickém, černém humoru. Na

druhé straně jeho krutost má přímo fyzickou podobu. Tento Nero páchá kruté činy vlastní rukou. Proto ačkoli je v dramatu zodpovědný za menší počet životů, než Nero v dramatu předchozím, tím, že se vše odehrává přímo na jevišti a dvakrát i jeho vlastní rukou (viz následující tabulky), činí tak navenek podle mne dojem krutějšího panovníka.

Neronem zavražděné osoby			Neronem popravené osoby a osoby přinucené k sebevraždě	
Přímo v dramatu		Retrospektivně zmíněny	Přímým rozkazem	nepřímo
Přímo vlastní rukou	na rozkaz			
Poppaea		Claudius Britannicus Octavia 2x Agrippina 8x	Proculus Flavius Mladík	Piso Ostatní spiklenci Seneca Petronius

Tabulka č. 9: Neronem odstraněné osoby v *The Tragedy of Nero*, 1624

Neronem zavražděné osoby			Neronem popravené osoby a osoby přinucené k sebevraždě	
V dramatu		Retrospektivně zmíněny	Přímým rozkazem	nepřímo
Přímo vlastní rukou	na rozkaz			
Octavia Cyara	Britannicus		Agrippina Seneca Flavius	

Tabulka č. 10: Neronem odstraněné osoby v *The Tragedy of Nero*, 1675

Vidíme tedy, že to zásadní, čím oba dva odlišují je to, co bychom dnes nazvali mírou vnitřního sebevědomí. Zatímco Leeův Nero má sebevědomí, které se často projevuje až arogancí, na rozdávání, Neronovi z roku 1624 se ho krutě nedostává, čehož nejmarkantnějším projevem je právě to, že je tak bytostně závislý na mínění ostatních postav o sobě a o svých schopnostech, zatímco Leeovu Neronovi je to, co si kdo o něm myslí, úplně jedno.

Klíčové pro obraz císaře Nerona je i to, jak jsou v dramatu charakterizovány ostatní postavy.<sup>452</sup> Zatímco v Leeově dramatu je Nero takřka jedinou zápornou postavou (dokonce i Agrippina je zde označena jako „dobrá císařovna“), v prvním dramatu je v podstatě jen jednou ze záporných postav. Obklopuje ho mstivý a vypočítavý Tigellinus a Poppaea, která je zde líčena v daleko méně příznivějším světle než v Leeově dramatu<sup>453</sup>. Především je zde ale Nymphidius, postava záporná skrz naskrz, na které nenajdeme ani špetku pozitivního a

<sup>452</sup> Kapitola sama pro sebe je postava Petronia, který je v obou dramatech charakterizován značně odlišně a který díky domnělému, ovšem doposud většinou uznávanému, ztotožnění „Tacitova“ Petronia a Petronia, který napsal proslulý *Satirikon*, byl v 17. století takřka kultovní postavou. Analýza zobrazení této postavy v průběhu staletí a následné srovnání s dostupnými prameny, by byl bezesporu námět na samostatný výzkum.

<sup>453</sup> I když na druhou stranu je nutno přiznat, že se těsně před svou smrtí projevuje trochu pozitivněji.

vzhledem k tomu, že na Neronovi ano, dalo by se tudíž vlastně říci, že právě Nymphidius je v dramatu nejzápornější postavou, zápornější dokonce než sám Nero.

## 6.4 Nero v jednorázových odkazech

Jak jsem již řekla v úvodu, jednou z nedílných součástí této práce je i zachycení stereotypu zobrazování historické osobnosti císaře Nerona na základě jednorázových odkazů v různých dramatech sledovaného historického období, tj. od alžbětinské doby do konce 17. století. Toto nyní nabývá na významu zvláště proto, že jak je vidno z předchozí části, v obou sledovaných dramatech zabývajících se přímo osudem Nerona, je tato osobnost charakterizována velmi odlišně. Stěží tedy můžeme na základě těchto dvou dramát, tedy v případech detailnějšího postižení Neronova charakteru, hovořit o stereotypu v zobrazování historické osobnosti císaře Nerona. Jinak tomu je ovšem, pokud se podíváme na jednorázové odkazy, tzn. stručné zmínky týkající se Neronovy osobnosti a přisuzující mu stručnou, jasnou, jednoznačnou charakteristiku.

Po provedené analýze jednorázových odkazů (celkem 75), které se ukázaly být v 62 dramatech ze sledovaného období, jsem tyto rozdělila podle obsahu do jednotlivých skupin, tak jak to můžeme vidět v následující tabulce.<sup>454</sup>

Rok <sup>455</sup>	Krutý Nero			Požár Říma		Zahálčivý, neřestný, prostopášný člověk	Herec (zpěvák)	Ostatní konotace <sup>456</sup>
	Násilný, špatný člověk <sup>457</sup>	Matko-vrah	Pronásledovatel křesťanů	původce	Zpěvák písně o Tróji			
1567 <sup>458</sup>		x						
1581 <sup>459</sup>			x					
1591 <sup>460</sup>		x						

<sup>454</sup> V několika případech se jednalo o odkaz delší, který přinášel několik různých charakteristik, případně o několik odkazů v jednom dramatu. V tabulce je pak u jednoho dramatu zaškrtnuto více „sloupců“.

<sup>455</sup> Většinou se jedná o rok vydání, nicméně pokud se tento výrazně odlišuje od doby vzniku dramatu (tzn. pokud drama vyšlo v době, kdy např. autor již mnoho let nežil), použila jsem buď rok pravděpodobného vzniku dramatu nebo rok úmrtí autora. (Jedná se především o dramata Shakespearova a Websterova).

<sup>456</sup> Všechny odkazy v této kategorii jsou upřesněny v patřičné poznámce.

<sup>457</sup> Do této kategorie jsem zařadila odkazy charakterizující Nerona jako temnou postavu, vztahující se buď k jeho násilné povaze (jako např. Bloody Nero, Cruel Nero apod.) nebo tyranské vládě, proradnosti, apod., tedy především jako postavu nebezpečnou pro své okolí.

<sup>458</sup> Pikerling, John, Horestes (1567)

<sup>459</sup> Woodes, Nathaniel, The conflict of conscience (1581)

<sup>460</sup> Anonymous (Elizabethan), John King of England (1591)

1592 <sup>461</sup>							X	
1598 <sup>462</sup>		X						
1600 <sup>463</sup>		X						
1600 <sup>464</sup>	X							
1606 <sup>465</sup>	X							
1608 <sup>466</sup>								X
1614 <sup>467</sup>	X			X		X		X
1616 <sup>468</sup>	X							
1616 <sup>469</sup>	X							
1616 <sup>470</sup>		X						
1616 <sup>471</sup>								X
1616 <sup>472</sup>	X							
1620 <sup>473</sup>						X		
1621 <sup>474</sup>		X						
1622 <sup>475</sup>								X
1622 <sup>476</sup>	X							
1629 <sup>477</sup>				X				
1629 <sup>478</sup>	X							
1630 <sup>479</sup>						X		
1630 <sup>480</sup>	X				X	X		
1631 <sup>481</sup>								X
1631 <sup>482</sup>		X			X			
1631 <sup>483</sup>	X							
1632 <sup>484</sup>	X							
1633 <sup>485</sup>		X						

<sup>461</sup> Kyd, Thomas, The Spanish tragedy (1592)

<sup>462</sup> Shakespeare, William, King John (1623)

<sup>463</sup> Shakespeare, William, Hamlet (1623)

<sup>464</sup> „Sardanapalus, Nero, Heliogabalus, Commodus, tyrats, whoremasters, vnthrifths“. Nash, Thomas, Summers last will and testament (1600)

<sup>465</sup> Chapman, George, The gentleman usher (1606)

<sup>466</sup> „Nero being last of that imperiall line, The tree and Emperor together died.“ Chapman, George, Charles Duke of Byron (1608)

<sup>467</sup> Fletcher, John, Valentinian (1647)

<sup>468</sup> „Nero is an Angler in the Lake of Darknesse“. Shakespeare, William, King Lear (1623)

<sup>469</sup> Shakespeare, William, Henry VI, part iii (1623)

<sup>470</sup> S. S., The honest lawyer (1616)

<sup>471</sup> „Nero's Poppæa“ Jonson, Ben, The alchemist (1616)

<sup>472</sup> Jonson, Ben, Every man out of his humor (1616), Nero je zde přímo vybrán jako prototyp špatného, zlovolného panovníka.

<sup>473</sup> Anonymous (Jacobean and Caroline) Swetnam, the woman-hater (1620), Nero uveden společně s Heliogabalem.

<sup>474</sup> Fletcher, John, / Massinger, Philip, Thierry and Theodoret (1679)

<sup>475</sup> „...if she were to rival Nero's Poppea, or the Egyptian...“ Massinger, Philip, A very woman (1655)

<sup>476</sup> Fletcher, John, / Massinger, Philip, The double marriage (1647)

<sup>477</sup> D'Avenant, William, Sir, Albovine (1629)

<sup>478</sup> Massinger, Philip, The Roman actor (1629)

<sup>479</sup> „vaine Appetite Fed at Nero's rate“ D'Avenant, William, Sir, The cruell brother (1630)

<sup>480</sup> Anonymous (University Plays) Pathomachia (1630)

<sup>481</sup> „As did the beautifull Poppea, when She tempted Nero to forsake the bed Of great Octavia, and her selfe to wed.“ Knevet, Ralph, Rhodon and Iris (1631)

<sup>482</sup> Mabbe, James, The Spanish bawd (1631)

<sup>483</sup> Goffe, Thomas, The raging Turke (1631)

<sup>484</sup> „Romes Monster, Nero, in that cruell mercie Hee shew'd to Seneca“. Massinger, Philip, The emperour of the east (1632)

1641 <sup>486</sup>								X
1645 <sup>487</sup>	X							
1647 <sup>488</sup>					X			
1655 <sup>489</sup>				X				
1655 <sup>490</sup>						X	X	
1658 <sup>491</sup>	X							
1659 <sup>492</sup>	X							
1659 <sup>493</sup>						X		
1661 <sup>494</sup>		X						
1661 <sup>495</sup>				X				
1661 <sup>496</sup>	X	X						
1662 <sup>497</sup>	X							
1664 <sup>498</sup>		X						
1664 <sup>499</sup>				X				
1669 <sup>500</sup>	X							
1673 <sup>501</sup>					X			
1676 <sup>502</sup>		X						
1677 <sup>503</sup>								X
1677 <sup>504</sup>	X							
1677 <sup>505</sup>	X					X		
1678 <sup>506</sup>	X							
1678 <sup>507</sup>	X							
1680 <sup>508</sup>			X					
1680 <sup>509</sup>						X		
1680 <sup>510</sup>	X						X	
1680 <sup>511</sup>	X	X						
1681 <sup>512</sup>	X							

---

<sup>485</sup> Fletcher, John, / Massinger, Philip, The bloody brother (1679)

<sup>486</sup> „the great silver box that Nero kept his beard in“ Marmion, Shackerley, The antiquary (1641)

<sup>487</sup> Burkhead, Henry, Cola's furie (1645)

<sup>488</sup> Baron, Robert, Gripus and Hegio (1647)

<sup>489</sup> Strode, William, The floating island (1655)

<sup>490</sup> Brewer, Anthony, The love-sick king (1655)

<sup>491</sup> Meriton, Thomas, Love and war (1658)

<sup>492</sup> Suckling, John, Sir, The sad one (1659), uveden společně s císařem Tiberiem

<sup>493</sup> D'Avenant, William, Sir, The siege (1673)

<sup>494</sup> Anonymous (Jacobean and Caroline) The Thracian wonder (1661)

<sup>495</sup> Flecknoe, Richard, Erminia (1661)

<sup>496</sup> „For such a Crime Nero's recorded Monster to all Ages“. Fuller, Thomas, Andronicus (1661)

<sup>497</sup> „wickedst of all the Emperours“. Newcastle, Margaret Cavendish, Duchess of, The unnatural tragedie (1662)

<sup>498</sup> Wilson, John, Andronicus Comnenius (1664)

<sup>499</sup> Falkland, Henry Cary, Viscount, The marriage night (1664)

<sup>500</sup> Killigrew, William, Sir, The imperial tragedy (1669)

<sup>501</sup> Settle, Elkanah, The Empress of Morocco (1673)

<sup>502</sup> Otway, Thomas, Don Carlos Prince of Spain (1676)

<sup>503</sup> „the Silver-box that Nero's Beard was kept in“ D'Urfey, Thomas, Madam Fickle (1677)

<sup>504</sup> Crown, Mr. (John), The destruction of Jerusalem by Titus Vespasian, part ii (1677)

<sup>505</sup> Otway, Thomas, Titus and Berenice (1677)

<sup>506</sup> Shipman, Thomas, Henry III (1678)

<sup>507</sup> Leanerd, John, The rambling justice (1678)

<sup>508</sup> Settle, Elkanah, The female prelate (1680)

<sup>509</sup> Shadwell, Thomas, The woman captain (1680)

<sup>510</sup> Lee, Nathaniel, Theodosius (1680)

<sup>511</sup> Lee, Nathaniel, Caesar Borgia (1680)

<sup>512</sup> Tate, Nahum, King Lear (1681)

1683 <sup>513</sup>				x	x			
1684 <sup>514</sup>			x					
1685 <sup>515</sup>	x					x		
1690 <sup>516</sup>		x						
1691 <sup>517</sup>			x					
1693 <sup>518</sup>		x						
1694 <sup>519</sup>				x				

Tabulka č. 11: Nero v jednorázových odkazech

Zdroj: Údaje vycházejí z databáze [www.http://collections.chadwick.co.uk/](http://collections.chadwick.co.uk/) tak, jak v ní byly uvedeny v 30. 11. 2007.

Z tabulky je na první pohled zřejmé, že pokud má být Nero charakterizován stručně a jednoznačně, převažuje faktor týkající se Neronova násilí a krutosti, a to buď v obecnější rovině (33,5 %) nebo konkretizován zavražděním vlastní matky (20 %), přičemž toto je vždy vyjádřeno tak, že bychom z toho mohli vyvodit, že Nero zabil matku vlastní rukou, ačkoli víme, že podle pramenů ji „pouze“ nechal zavraždit.<sup>520</sup> Stejně jako se Nero neobjevuje jako pronásledovatel křesťanů v obou dříve analyzovaných dramatech, neobjevuje se v této souvislosti často ani v ostatních dramatech. Jak je vidno naposledy v roce 1581 a pak až o plných sto let později. Sečteme-li za sledované období všechny tyto odkazy vztahující se k Neronově kruté a násilné povaze, bude to činit dohromady celkem 59 % z celkového počtu odkazů.

Další věcí, která je relativně častěji zmiňována, i když spíše až po roce 1630, je Neronova souvislost s požárem Říma, která se vztahuje ke dvěma aspektům této skutečnosti, a sice k Neronovi jako původci požáru (9,5 %) a Neronovi, který sledoval požár a zpíval přitom píseň o požáru Tróje, či hrál na harfu apod. (6,5 %), přičemž tento druhý aspekt není vždy vnímán bezprostředně kriticky, často má spíše pouze oznamovací formu.

12 % odkazů ve sledovaném období se vztahuje k Neronovi jako k zahálčivému, nemravnému a požitkářskému a pouze 4 % (tj. celkem 3 odkazy) se vztahují k Neronovi jako k herci a zpěvákovi<sup>521</sup>, tedy k té souvislosti, kterou nejvíce akcentuje v jeho charakteristice naše anonymní dramata z roku 1624. Odkazy zahrnuté mezi „ostatní“ mají většinou neutrální

<sup>513</sup> Crown, Mr. (John), City politiques (1683)

<sup>514</sup> Lee, Nathaniel, Constantine the Great (1684)

<sup>515</sup> Rochester, John Wilmot, Earl of, Valentinian (1685)

<sup>516</sup> Lee, Nathaniel, The massacre of Paris (1690)

<sup>517</sup> Settle, Elkanah, Distress'd innocence (1691)

<sup>518</sup> „I'll rip thee up as Nero did his Mother“. Powell, George, A very good wife (1693)

<sup>519</sup> Banks, John, The innocent usurper (1694)

<sup>520</sup> To pochopitelně není zase nic tak překvapivého, jelikož drama se většinou vyjadřuje expresivně a spoustu výrazů lze chápat metaforicky, nicméně v praxi to vyjádřenou Neronovu krutost bezesporu umocňuje.

<sup>521</sup> Jako zpěvák (míněno nikoli v souvislosti s požárem) je zmíněn pouze v jednom z odkazů, přičemž ani jednou není zmíněn jako básník nebo vozataj tak, jak je tomu hojně v pramenech.



konotaci, pouze v jednom případě můžeme hovořit o relativně pozitivním hodnocení: „Let him begin with Numa, stand with Cato, The first five yeares of Nero be his wishes, Give him the age and fortune of Emelius, And his whole raigne, renew a great Augustus.“<sup>522</sup>, ze kterého je patrné, že Nero alespoň prvních pět let vlády byl dobrým císařem. Nero se zde rovněž ocitá v pro něj neobvykle dobré společnosti panovníků a státníků považovaných tradičně za dobré.

## 6.5 Shrnutí a interpretace

Ačkoli charakteristiky, kterými jednorázové odkazy Nerona obdařují, jsou bezpochyby ovlivněny i dějem jednotlivých dramat, přesto dle mého názoru podstatnou měrou vypovídají o tom, jaký byl běžně rozšířený obraz Nerona ve sledované době, jaké charakteristiky se vybavovaly lidem, pokud jeho jméno bylo vyřčeno.

Vrátíme-li se zpět k oněm dvěma analyzovaným dramatům, vidíme, že ačkoli Nathaniel Lee nerespektuje ve svém přístupu k historii obecně známá nebo snadno zjiřitelná fakta, v otázce zobrazení císaře Nerona vlastně jenom reflektuje obecně platný stereotyp, jehož nejpodstatnější složkou je Neronova brutalita, či špatnost a nečestnost v jednání všeho druhu, konkretizovaná zavražděním vlastní matky. Je to tedy anonymní autor dramatu z roku 1624, kdo bourá zaběhnuté stereotypy a kdo, ačkoli nám představuje Nerona krutého a rovněž zmiňuje několikrát smrt Agrippiny, největší prostor dává Neronově posedlosti uměním a především sebou sama jakožto interpreta tohoto umění.

I když by se na základě toho, co bylo napsáno v předchozí kapitole zabývající se historickou látkou jako prostředkem k jinému sdělení, mohlo zdát, že výzkum zobrazení římského císaře Nerona v obou dramatech je vlastně bezpředmětný, jelikož obě hry pravděpodobně velmi silně reflektují dobovou realitu a jelikož především druhé, restaurační drama využívá neronovské téma pravděpodobně spíše jen jako kulisu, opak je pravdou. Jelikož i v případě, že připodobněním soudobého panovníka k Neronovi tato postava účelově získává charakteristiky, které jí historicky nenáleží, a které, a to je důležitější, nemají původně co do činění s vnímáním Neronovy historické osobnosti v té které době, pořád nelze opominout již zmíněný fakt, že podstatná skupina diváctva vnímá historické představení jako

---

<sup>522</sup> Fletcher, John, *Valentinian* (1647)

příběh z dávné minulosti a nachází v něm pro sebe popularizovanou formu poučení. Své představy (a stereotypy) si pak vytváří právě na základě toho, jak je postava prezentována, tudíž i pokud tato postava na sebe „nabalí“ cosi z dobové současnosti, může se případně i tento „nábal“ postupně stávat součástí dobového diskurzu. Na druhou stranu je ovšem v tomto případě třeba připustit, že to, co na sebe Neronova osobnost především v Leeově dramatu „nabalila“ ve vztahu k dobové politické situaci, se zdá být velmi dobře rozpoznatelné a to i dnes, natož dobovými současníky. Přesto se námitka zdá být relevantní, i když v poněkud jiném směru.

Zobrazení císaře Nerona v obou dramatech podle mého názoru (vycházejícího z tabulky číslo 11) nikterak neovlivnilo veřejný diskurz (pokud za něho budeme – samozřejmě poněkud zjednodušeně – považovat výsledky výzkumu jednorázových odkazů), který se zdá být po celé sledované období téměř konstantní, spíše se zdá, že to bylo přesně naopak, že zde fungovala daleko více ona zpětná vazba, tedy ovlivnění autora publikem, než aby tomu bylo naopak. Zdá se, jakoby anonymní autor proti zaběhnutému diskurzu „revoltoval“, neboli schválně akcentoval právě ty charakteristiky, které byly jinak běžně téměř opomíjeny, zatímco Nathaniel Lee ho naopak respektuje po všech stránkách a upevňuje tak stávající stereotyp.

Samozřejmě to, co se týká postavy Nerona, bylo by obtížné tvrdit i ve vztahu k ostatním postavám, to by vyžadovalo další výzkum, nicméně Nero je postavou hlavní, a to jakým způsobem jsou vykresleny postavy ostatní, do značné míry souvisí právě s tím, jakým způsobem autor chtěl zachytit tuto hlavní postavu. To, že v prvním dramatu není postavou nejzápornější (toto místo, jak již bylo řečeno, patří Nimphidiovovi) ukazuje do značné míry novátorský přístup autora k Neronově postavě, jelikož v jednorázových odkazech je často zmiňován jako prototyp toho nejhoršího zla, nejhorší císař apod.

Vezmeme-li tedy v úvahu jednorázové odkazy i obě dramata, můžeme na závěr konstatovat, že to, co v 17. století (respektive v dramatu 17. století) Nerona nejvíce charakterizovalo, byla jeho krutá povaha, špatnost a to, že zabil vlastní matku. V jednorázových odkazech toto převažuje a obě dramata toto postihují. Rozdíl mezi Leeovým a anonymním dramatem pak spočívá v tom, že Lee tyto obecně známé věci (či stereotyp) zdůrazňuje a rozvíjí až téměř do extrémů, přičemž anonymní drama z roku 1624 je pouze zmiňuje a Nerona se nám snaží ukázat daleko komplexněji a více v souladu s historickými prameny.

## 7 ZÁVĚR

Ačkoli literární prameny nejsou obvykle ve středu hlavního zájmu historiků (často jsou jimi využívány spíše jen prostřednictvím citací k dokreslení závěrů získaných z „tradičních“ pramenů) a jsou proto daleko více zkoumány spíše literárními kritiky<sup>523</sup>, učinila jsem je v této své práci středobodem svého zájmu.

Dramata, stejně jako ostatní literární prameny, nám zprostředkovávají poznatky o veřejném diskurzu, a to v různých směrech i oblastech, a vedle „tradičních“ pramenů mohou být nejenom doplňkovým zdrojem, ale i rovnocenným a někdy též jediným možným. Já jsem dramata zkoumala ze tří různých předem vytyčených perspektiv a rozhodně nelze říci, že by tímto byly všechny možnosti vyčerpány. Především v oblasti využití dramatu jako prostředku k jinému sdělení (v kombinaci s antropologickou zkušeností autora), kde jsem se soustředila především na oblast politiky a dvorských praktik, existuje ještě široké pole možností vytěžit z dramatu druhotné informace týkající se dobového myšlení, vztahu k ženám, k rodinnému životu apod.

První informací, kterou jsem se pokusila rozbořem dramatu získat, bylo, jakým způsobem dramatikové v rozdílných obdobích nakládali s historickou látkou. Na příkladech dvou dramat zachycujících osud císaře Nerona se ukázalo, že historie prezentovaná v dramatické podobě se v době monarchií časově oddělených občanskou válkou a obdobím republiky lišila téměř jako den a noc.

Niloufer Harben se v úvodu své práce o anglickém historickém dramatu 20. století<sup>524</sup> zabývá otázkou, co to vlastně je *historické* drama a jaké limity, pokud nějaké, svazují či svazovaly napříč staletími dramatika, pokud jeho hra má být takto označována. Jsou tedy dramata v této práci analyzovaná, *historickými dramaty*?

Harben tvrdí, že definice založená na tom, že historické drama je drama založené na historii nebo s historickým tématem, neobstojí. Tvrdí, že práce dramatikova v podstatě vychází ze stejných základů jako práce historikova – dramatik musí respektovat historická fakta (pochopitelně v rozsahu obecně platných nezpochybnitelných faktů, navíc dostatečně

---

<sup>523</sup> Sharpe, Kevin: *Politics and Ideas in Early Stuart England*, London 1989, str. 261.

<sup>524</sup> Harben, Niloufer: *Twentieth-century English History Plays*, London 1988, str. 1 – 21.

známých již v dramatikově době)<sup>525</sup>. Na druhé straně by jimi neměl být limitován. V otázce interpretace tedy, kde historik by měl být spíše skeptický, dramatik by měl mít svobodu vnést do příběhu vlastní imaginaci a postřeh, například ohledně lidských motivací nebo ukázat události z nečekaných úhlů apod. Drama totiž na rozdíl od historie nesmí být suchopárné a musí zaujmout publikum. Co je ale důležité, že dramatik musí prokázat hluboký a vážný zájem o historii jako takovou, o zobrazení „historické pravdy“, ať už ji vidí jakkoliv. To pochopitelně vylučuje z definice *historického dramatu* především všechna dramata, která se obracejí do historie, aby v ní našla příležitosti k prezentaci romantických a dobrodružných příběhů.

Anonymní drama z roku 1624 vykazuje autorův nesporný respekt k historickým faktům a svou interpretací, úhlem pohledu odlišným v některých aspektech od pramenů, imaginací v mezích, která vážně nekонтastuje s historickými fakty, není v rozporu s principy charakterizujícími historické drama. I pokud by autor drama zamýšlel čistě jako alegorii na soudobé dění (což se nedomnívám) a historická fakta použil jen jako zastírací manévry, ve výsledku drama funguje velmi dobře jako informační zdroj, prostřednictvím kterého divák nabude fakta o Neronově době, která můžeme s jistými rezervami nazvat pravdivými. Autorova interpretace a úhel pohledu zaměřený na poměry na dvoře (který je možná až příliš podobný Jakubovu) a na otázku legitimacy a odpovědnosti panovnické moci je jenom a právě dokladem přesně té skutečnosti, že každé dílo zabývající se historií (tedy i historiografická práce), byť sebe věrohodnější, je zároveň dokladem své vlastní doby a ve svém úhlu pohledu odráží myšlenky a charakter této doby, a to minimálně v rozsahu, jak je to vnímáno autorem, (což bylo náplní kapitoly páté, a bude to shrnuto ještě i zde v závěru).

Leeovo drama podle mne v tomto smyslu historické drama není. Můžeme z něho sice nabýt základní informace o tom, že Nero byl římský císař, že zabil vlastní matku a nevlastního bratra apod., ale tyto i v době restaurace obecně známé informace jsou natolik překroucené a nepřesně podané, že stěží mohou sloužit k nějakému poučení o historii v konkrétním slova smyslu, což se ani nedomnívám, že by bylo autorovým záměrem. Drama na straně jedné používá (či využívá) historii právě jako prostředí pro romantické a dobrodružné zápletky, což ho bezesporu činí divácky atraktivním, a tam, kde se dotýká historie, je to více méně striktně ve smyslu vyjádření jakési univerzální, vyšší pravdy, tedy toho, co sice může být a často i je v 17. století běžně součástí dokonce historiografie, nicméně

---

<sup>525</sup> Harben dokonce tvrdí, že autor historického dramatu toto přímo dluží publiku, neboť myšlenka historické autenticity a toho, že dramatik plní na jevišti funkci historika, nikdy zcela nezmizí z představ obecnstva. Harben, Niloufer: *Twentieth-century English History Plays*, London 1988, str. 2, 18.

je toto daleko více doménou poezie a literatury. Leeova *vyšší pravda* se ovšem svým původem liší od té v dramatu z roku 1624, neboť pro Leeo je ona univerzální pravda nadřazená faktům, je prvotní, a fakta jsou dosazena až následně a tudíž upravena tak, aby vyhovovala autorově záměru. Shrnuto a podtrženo Leeovo drama je dle mého názoru jakýmsi „mixem“ mezi romanticko-dobrodružným příběhem zasazeným do minulosti a (snad) vážně míněnou kritikou absolutní moci, to vše okořeněné místy humorem a nebo například paralelami k sexuálnímu životu Karla II.

Další věcí, kterou jsem se proto pokusila nastínit, je, jak drama odráží dobovou realitu, a to především v mocensko-politické rovině. Ačkoli jsem původně tuto část pokládala za „pouhou jednu třetinu práce“, tedy naprosto rovnocennou ostatním dvěma, posléze se ukázala být, dle mého názoru, nejzajímavější, a to ani ne tak jednotlivými detaily, nýbrž spíše posouzením dramatu jako celku, tedy celkovým vyzněním, nebo snad poselstvím? Chtěla bych proto i zde v závěru věnovat této části největší prostor.

V politické rovině je 17. století v Anglii obvykle nejvíce charakterizováno mocenským střetem royalismu a parlamentarismu, vedoucím až k občanské válce, popravě krále, změně politického zřízení, aby pak znovu došlo k obnovení monarchie.

Dnes je tradiční názor o tom, že příčinou občanské války byl střet dvou antagonistických mocenských ideologií, tedy panovnického absolutismu podporovaného vírou v božský původ panovnické moci na jedné straně a ideologie spatřující zdroj státní moci v politickém národě na straně druhé, postupně nahrazován argumentací, že víra v božský původ panovnické moci byla v první polovině 17. století všeobecně sdílena oběma stranami a rovněž tak ani jedna strana nezpochybňovala, že panovník má vládnout podle práva, tedy že existují určité zákonné limity královské moci.<sup>526</sup> To, co bylo hlavním předmětem sváru mezi oběma stranami, byla interpretace těchto všeobecně uznávaných teorií, tedy odlišné až téměř protichůdné chápání vlády práva a božské podstaty panovníka.<sup>527</sup>

Ačkoli parlamentní opozice byla značně nesourodá, její argumenty v podstatě vycházely z předpokladu, že panovník sice odvozuje svou moc od boha, ale stejný původ mají i všechny ostatní politické instituce, které se na výkonu vlády a správy podílejí a panovník je tak

---

<sup>526</sup> viz blíže: Miller, Jaroslav: *Odložený zrod Leviatana*, Praha 2006, str. 147 – 170. Rovněž: Sharpe, Kevin: *Politics and Ideas in Early Stuart England*, London 1989, str. 77.

<sup>527</sup> Tato interpretační polarita stávajícího politického systému byla z valné části umožněna tím, že v minulosti neexistovala přesně vydefinovaná hranice mezi pravomocemi panovníka a svobodami parlamentu. Vše fungovalo na základě oboustranného konsenzu, který byl dodržován do té doby, dokud se na konci 16. století nevynořily kvalitativně nové problémy, které později od nastoupivších Stuartovců vyžadovaly zásadní reformy tohoto tradičního uspořádání. Miller, Jaroslav: *Odložený zrod Leviatana*, Praha 2006, str. 158.

oprávněn vykonávat svou moc pouze v rámci jemu svěřených kompetencí. Nejvyšší autoritou není panovník, nýbrž právo, přičemž nejvyšší zákonodárná moc náleží pouze do rukou parlamentu.

Stuartovci to však pochopitelně viděli jinak. Uznávali sice, že pro dobrý výkon vlády je nezbytný respekt k historickým institucím státu a k právnímu řádu, ale božská podstata panovnické moci poskytuje vládci pravomoce zákonodárce, který je sice nucen respektovat starobyitou ústavu vytvořenou jeho předchůdci, zároveň však ale následně může vytvářet zákony nové. Božský původ panovnické vlády a její dědičnost zároveň činí jakýkoli ozbrojený odpor proti panovníkovi nelegálním a odpovědnost panovníka posouvají za hranice veškerých pozemských autorit.<sup>528</sup>

Střet mezi panovníkem a parlamentem mající podklad v ideologiích konstitucionalismu a panovnického absolutismu, byl pak z velké části až produktem občanské války.

Z obou dramat pak dle mého názoru můžeme usuzovat, jak se tato situace a názorová neshoda charakterizující problém v teoretické rovině, projevovala v dobovém myšlení v praxi.

Přes všechny možné náznaky republikanismu v dramatu prvním, či politické nejednoznačnosti v dramatu druhém, můžeme podle mne konstatovat, že obě dramata v podstatě považují monarchii za jediný možný systém, obě ale varují před nekontrolovanou mocí panovníka tím, že ho obě prezentují jako tyрана, tj. panovníka, který vládne nezodpovědně, svévolně a v rozporu s právním řádem.

Jaroslav Miller sice ve své knize argumentuje, že první Stuartovci neusilovali přímo o absolutismus (že dokonce ideologie královského absolutismu v politickém myšlení raně stuartovské doby téměř neexistovala), že si uvědomovali, že panovník musí vládnout ve shodě s právním řádem země a že král, který toto nečiní se stává tyranem<sup>529</sup>, nicméně jejich interpretace božské podstaty panovníka, tak jak to bylo popsáno výše, by dle mého názoru v praxi vytvořila přesně to prostředí, ve kterém by neexistoval žádný mechanismus, který by znemožnil králi stát se takovým tyranem, tedy který by mohl absolutní vládě panovníka v praxi nějak zabránit. Domnívám se proto, že ačkoli se zprvu o absolutní vládě přímo nemluvalo, její hrozba zde byla bytostně přítomná a některé, již výše uvedené, pasáže Neronových výstupů v dramatu z roku 1624 to rozhodně dokládají. Leeovo drama, které Neronovo pohrdání právním řádem dokládá pak zcela názorně jeho vlastními brutálními činy,

---

<sup>528</sup> Výmluvná je tomto směru přímo řeč Jakuba I. v parlamentu v roce 1610, která velmi stručně a jasně všechny tyto tři aspekty „božské“ interpretace postihuje: „.... (panovník) přestává být králem a stává se tyranem, jakmile přestane vládnout podle svých zákonů.....Tak jako každý křesťan musí odsoudit rebelii poddaných vůči králi, stejně tak bůh nikdy nenechá bez trestu ty panovníky, kteří překračují meze své moci.“ Citováno podle: Miller, Jaroslav: *Odložený zrod Leviatana*, Praha 2006, str. 156.

pak dle mého názoru vypovídá ještě o jiné věci. Na rozdíl od doby před občanskou válkou, kdy, jak bylo popsáno výše, božská podstata panovnické moci nebyla přímo spojována s absolutismem, v tomto porevolučním, restauračním dramatu jsou již tyto dvě věci jednoznačně propojeny.<sup>530</sup>

Rozdíl mezi oběma dramaty spočívá v tom, jakým způsobem, či zdali vůbec, je tato pro stát i obecné blaho nepříznivá situace v dramatu řešena.

První drama chce beze všech pochybností panovníka odpovědného senátu (tj. parlamentu, lidu apod.), tedy nikoli pouze bohu, tak jak si to představovali Stuartovci. Řešení situace, pokud se panovník stane tyranem, pak nalézá v jednoduchém řešení – ve výměně panovníka za jiného, tj. za takového, který bude s parlamentem spolupracovat, což zároveň zlikviduje i onen nenáviděný systém královských „favoritů“. Oproti tomu Lee se sice rovněž staví kriticky k tomu, aby panovník byl odpovědný pouze bohu, jeho drama nám však rovněž naznačuje, že výměnou panovníka za jiného nic nevyřešíme. Rovněž tak jeho postoj k senátu (parlamentu) se nezdá být zcela pozitivní. Otázku, jak tedy situaci vyřešíme, nechává Lee buďto nezodpovězenou nebo odpověď na ní záměrně nevyřčenou. Můžeme se tedy pouze dohadovat, co nám chce vlastně sdělit. Domnívám se, že právě tento aspekt odlišující obě dramata, je právě tím, co nám nejlépe ilustruje rozdíl mezi oběma epochami. Rozdíl ve vnímání dobové politické situace ve vztahu k nedávné historii.

Jakub I. byl prvním Stuartovským panovníkem na anglickém trůnu, nastoupil po dlouhé a úspěšné vládě Alžběty I., královny opěvované, velebené a snad i s odstupem času idealizované stejně jako celá epocha její vlády.<sup>531</sup> I když je dnes zcela zřejmé, že za změnou politického klimatu stály společensko-ekonomické změny konce 16. století, osobnost samotného Jakuba a jeho způsob „pohybování se“ v politických vodách situaci nejenže neprospělo, ale naopak více rozjitřilo. Budeme-li tedy drama z roku 1624 vykládat ve světle soudobé politické situace, tak autorova (možná poněkud zjednodušená) představa, že kdyby byl býval na anglickém trůnu jiný panovník (takový jako třeba byla Alžběta), tak že by celková situace v zemi rozhodně vypadala jinak (míněno lépe), tedy představa, která ústí

---

<sup>529</sup> Miller, Jaroslav: *Odložený zrod Leviatana*, Praha 2006, str. 156, 157.

<sup>530</sup> Nero vládne absolutisticky a na základě toho se ještě navíc prohlásí bohem, což je dle mého názoru metafora dobové „božské podstaty panovníka“.

<sup>531</sup> Například oba zakladatelé kateder historie na univerzitách v Cambridgi a v Oxfordu, tedy William Camden a Fulk Greville měli k alžbětinské době právě tento postoj, což dokumentovali i svými díly. V roce 1615 vyšlo významné Camdenovo dílo *Annales*, které podávalo ucelený obraz alžbětinské doby, od společnosti přes ekonomiku až po konkrétní vládu Alžběty a které tuto dobu navýsost chválilo a stavělo ji tak do kontrastu s dobou Jakobovou, která byla tímto způsobem vlastně kritizována. Stejný postoj zaujal i Greville ve svém díle *The Life of Sir Philip Sidney*. Sharpe, Kevin: *Politics and Ideas in Early Stuart England*, London 1989, str. 215, 224.

v nalezení relativně snadného řešení, pak tedy odráží dle mého názoru tato představa postoj, či názor zcela adekvátní době, kdy mysl autora, či snad i obecné povědomí, postrádaly v této nové situaci nějakou historickou zkušenost s jiným politickým systémem, či dalším panovníkem a budoucnost tak za předpokladu aplikace určitých změn byla nazírána relativně pozitivně.

Leeovu dobu však od té „ideální“ alžbětinské dělí již bezmála tři čtvrtě století. Zemi vládne již třetí Stuartovec, Anglie rovněž zakusila i radikální změnu politického systému. V mocensko-politické rovině se však v ovzduší vznášejí stále tytéž principiální otázky. Karel II. sice v Bredské deklaraci slíbil, že bude vládnout ve shodě s parlamentem, nicméně postupem doby dělal všechno pro to, aby se z tohoto závazku vymanil a mohl vládnout jako absolutní monarcha. I když generalizace je v tomto případě samozřejmě pouhá spekulace, Leeovo drama nám dle mého názoru v obecnější rovině naznačuje, že neexistují „snadná“ řešení, tedy například takové, jaké nám nabízí drama z roku 1624.<sup>532</sup> Pro Leeo buď neexistují řešení žádná (byla by to pak v tomto směru pesimistická vize současnosti, či snad budoucnosti, která mohla, ale nemusela být šířeji sdílena) nebo existují taková, která se neodvažoval vyslovit. Proto se možná Lee, stejně tak jako i jiní autoři restauračních tragédií, upíná daleko více k otázkám morálky a cti, neboť je buďto v dané situaci považuje za daleko důležitější než kdykoli předtím, nebo se domnívá, že situaci lze stěží řešit pouze v rovině „personální změny“, případně čistě v rovině „systémové“ a je proto třeba se hlavně soustředit na otázky mravní.

Přesto i první drama rozhodně nepostrádá mravní imperativ, nicméně při nástupu nového panovníka je víceméně „automaticky“ předpokládáno, že tento bude lepší a mravnější než Nero a že zároveň s jeho nástupem dojde i ke změně systému (ve smyslu odstranění favoritů a obnovení spolupráce se senátem). V Leeově dramatu k žádné změně v systému nedojde, vše bude pokračovat v zaběhnutých kolejích, byť s jinou hlavou státu. Právě díky tomuto bezvýchodnému, či přinejmenším nejednoznačnému konci drama může nakonec jako celek činit dojem, jakoby ani mravní obroda nebyla dostačující a že je tedy třeba zcela zřetelně vymezit panovníkovy pravomoce legislativně (např. ústavou). Toto je ovšem samozřejmě pouhá spekulace, jelikož nic tak racionálního není v dramatu přímo řečeno, ani naznačeno. Jisté však je, že *mravnost* je zde, především v osobě Britannika, poražena.

---

<sup>532</sup> Anebo v Leeově době nebylo možné tato řešení kvůli cenzuře takto snadno veřejně zobrazit.



Poslední věcí, kterou jsem se pokusila ve své práci postihnout, je obraz římského císaře Nerona jako historické osobnosti ve veřejném diskurzu. I když se ze začátku zdálo, že rozdíl mezi Neronem v prvním dramatu a Leeovým Neronem nebude tak velký, po důkladném rozboru nakonec vyšlo najevo, že se liší téměř zásadním způsobem. Domnívám se, že příčina leží v celkovém rozdílném charakteru obou dramát a rozdílném postoji obou dramatiků k historické látce. Tak jako se dramatikové v období vlády Jakuba I. téměř identifikovali s historií, i obraz Nerona v dramatu z tohoto období vychází relativně věrně z antických pramenů. „Restaurační Nero“ pak má všechny atributy záporného hrdiny heroického dramatu z tohoto období, je to jakási jeho karikatura. Zajímavé ovšem je, že daleko více koresponduje s obecně platným stereotypem, jak to bylo doloženo jednorázovými odkazy, což nám na druhou stranu velmi krásně dokládá v podstatě nikterak překvapivý fakt, že stereotypy nemají většinou příliš mnoho společného s „pravdou“, respektive že fungují na principu výběru určitých obecně známých „atraktivních“ charakteristik, které jsou neustálým opakováním a zdůrazňováním zveličeny, přičemž ty ostatní aspekty zůstanou opominuty. Leeův Nero je vlastně výsledkem kombinace tohoto stereotypu s nechvalně proslulými vlastnostmi a sexuální chováním Karla II.

Pro postižení historického obrazu císaře Nerona ve veřejném diskurzu by bylo velmi přínosné rozšířit práci o další dramata, především o drama Stephana Phillipse *Nero* z roku 1906. Ačkoli toto ponechávám pro případný výzkum v budoucnu, mohu snad dopředu prozradit, že i když i zde Nero zůstává stále „Neronem“, vidíme ho zde najednou v poněkud jiném světle. Drama nám dává jasně najevo, že Nero není zodpovědný za požár Říma a dokonce ani definitivní příkaz k zavraždění jeho matky Agrippiny je vydán bez jeho vědomí. Rovněž, na rozdíl od našich dvou dramát, se zde v samém závěru objevují křesťané.<sup>533</sup>

Nero se v přímé konfrontaci s křesťanskou vírou poprvé v anglickém dramatu objevuje v 19. století, a sice v dramatu Joanny Baillie *Martyr* z roku 1826 (vydaném 1851), kde Nero není hlavní postavou a kde ústředním námětem je utrpení křesťanských mučedníků. Od té doby se Nero jako jejich pronásledovatel objevuje rozhodně častěji (zajímavý by byl rozbor jednorázových odkazů). Proslulý je v tomto směru pochopitelně román *Quo Vadis* Henryka Sienkiewicze z roku 1896, který byl záhy několikrát zfilmován, dokonce ještě v němém éře filmu. Divadelní hra proslulého herce Wilsona Barretta *Sign of the Cross*<sup>534</sup>, která pochází ze stejného roku, má velmi obdobný děj a je docela možná i neoficiální adaptací románu.

---

<sup>533</sup> Nero zde ovšem není zobrazen jako jejich pronásledovatel nebo trýznitel, jelikož drama končí v okamžiku, kdy začíná požár Říma.

<sup>534</sup> Hra není uvedena v databázi [www.http://collections.chadwyck.co.uk/](http://collections.chadwyck.co.uk/) 6. 12. 2008

Proslulost získala i zfilmovaná verze slavného režiséra Cecila B. DeMilla z roku 1932, která dnes patří mezi známé pre-code filmy. Není tedy divu, že ani Phillipsova hra *Nero* z roku 1906 nemůže křesťany opominout. Jinak tomu je ovšem u našich dvou dramat ze 17. století. Není předmětem této práce řešit otázku, proč se v 19. století *Nero* v těchto souvislostech objevuje, rozhodně by ale stála za úvahu otázka, proč je tento faktor v 17. století opomíjen. Odpověď se nabízí jak ve všeobecném zákazu náboženské tematiky v dramatu v 17. století, tak i třeba ve faktu, že římsští historikové, kteří byli hlavním a obdivovaným zdrojem především anonymního autora dramatu z roku 1624 a zároveň velkou autoritou po celé 17. století, nehodnotí křesťany pozitivně, či jejich pronásledování výrazně negativně. Nicméně vzhledem k tomu, že absence tohoto faktoru vyniká zvláště výrazně právě v komparaci se situací v 19. a posléze i 20. století, ponechám detailnější řešení této otázky až pro případný výzkum v budoucnu, který by zahrnoval širší časové období, tedy především i Phillipsovo drama z roku 1906.

Ačkoli to nebylo mým jediným a primárním cílem, domnívám se, že moje práce velmi názorně ukazuje, že i literární pramen může být rovnocenným zdrojem historického poznání a to nejenom v kombinaci s informacemi získanými z „tradičních“ pramenů<sup>535</sup>, kde i přesto poznatky z dramat vytěžené nejsou pouhým „doplňkem“, ale mají svou vlastní originální vypovídací hodnotu, ale rovněž tak (především v případě výzkumu stereotypů) i jako pramen, z něhož lze získat prvotní informace. Ačkoli tato práce je velmi omezená svým rozsahem a nezahrnuje všechna dramata, která by k dané problematice mohla přispět svým dílem, doufám, že alespoň výše prezentované závěry a postřehy, či nastolené otázky, přispějí do diskuse na výše prezentovaná témata, či budou provokovat k otázkám dalším.

---

<sup>535</sup> zde použité prostřednictvím odborné literatury především v kapitole *Historická látka jako prostředek k jinému sdělení*.

## Seznam tabulek:

Tabulka č. 1: Nejčastější římské náměty v anglických dramatech

Tabulka č. 2: Dramata zpracovávající osud „špatných“ císařů

Tabulka č. 3: Míra historické autenticity v *The Tragedy of Nero*, 1624

Tabulka č. 4: Míra historické autenticity v *The Tragedy of Nero*, 1675

Tabulka č. 5: Nero, jak je nazýván a osločován v *The Tragedy of Nero*, 1624

Tabulka č. 6: Nero, jak je nazýván a osločován v *The Tragedy of Nero*, 1675

Tabulka č. 7: Souhrn Neronových vlastností v *The Tragedy of Nero*, 1624

Tabulka č. 8: Souhrn Neronových vlastností v *The Tragedy of Nero*, 1675

Tabulka č. 9: Neronem odstraněné osoby v *The Tragedy of Nero*, 1624

Tabulka č. 10: Neronem odstraněné osoby v *The Tragedy of Nero*, 1675

Tabulka č. 11: Nero v jednorázových odkazech

## Seznam pramenů:

Všechna dramata pocházejí z databáze [www.http://collections.chadwyck.co.uk/](http://collections.chadwyck.co.uk/) (1. 12. 2007)

### Základní prameny:

Anonymous (Jacobean and Caroline), The Tragedy of Nero (1624)

Lee, Nathaniel, The Tragedy of Nero (1675)

### Ostatní prameny:

Anonymous (Elizabethan), John King of England (1591)

Anonymous (University Plays), Pathomachia (1630)

Anonymous (Jacobean and Caroline), The Thracian wonder (1661)

Anonymous (Jacobean and Caroline), Swetnam, the woman-hater (1620)

Banks, John, The innocent usurper (1694)

Baron, Robert, Gripus and Hegio (1647)

Brewer, Anthony, The love-sick king (1655)

Burkhead, Henry, Cola's furie (1645)

Crown, Mr. (John), City politiques (1683)

Crown, Mr. (John), The destruction of Jerusalem by Titus Vespasian, part ii (1677)

D'Avenant, William, Sir, Albovine (1629)

D'Avenant, William, Sir, The cruell brother (1630)

D'Avenant, William, Sir, The siege (1673)

D'Urfey, Thomas, Madam Fickle (1677)

Falkland, Henry Cary, Viscount, The marriage night (1664)

Flecknoe, Richard, Erminia (1661)

Fletcher, John, / Massinger, Philip, The bloody brother (1679)

Fletcher, John, Massinger, Philip, The double marriage (1647)

Fletcher, John, Massinger, Philip, Thierry and Theodoret (1679)

Fletcher, John, Valentinian (1647)

Fuller, Thomas, Andronicus (1661)

Goffe, Thomas, The raging Turke (1631)

Chapman, George, The gentleman usher (1606)

Chapman, George, Charles Duke of Byron (1608)

Jonson, Ben, The alchemist (1616)  
 Jonson, Ben, Every man out of his humor (1616)  
 Killigrew, William, Sir, The imperial tragedy (1669)  
 Knevet, Ralph, Rhodon and Iris (1631)  
 Kyd, Thomas, The Spanish tragedy (1592)  
 Leanerd, John, The rambling justice (1678)  
 Lee, Nathaniel, Theodosius (1680)  
 Lee, Nathaniel, Caesar Borgia (1680)  
 Lee, Nathaniel, Constantine the Great (1684)  
 Lee, Nathaniel, The massacre of Paris (1690)  
 Mabbe, James, The Spanish bawd (1631)  
 Marmion, Shackerley, The antiquary (1641)  
 Massinger, Philip, A very woman (1655)  
 Massinger, Philip, The Roman actor (1629)  
 Massinger, Philip, The emperour of the east (1632)  
 Meriton, Thomas, Love and war (1658)  
 Nash, Thomas, Summers last will and testament (1600)  
 Newcastle, Margaret Cavendish, Duchess of, The unnatural tragedie (1662)  
 Otway, Thomas, Don Carlos Prince of Spain (1676)  
 Otway, Thomas, Titus and Berenice (1677)  
 Pikerling, John, Horestes (1567)  
 Powell, George, A very good wife (1693)  
 Rochester, John Wilmot, Earl of, Valentinian (1685)  
 Settle, Elkanah, Distress'd innocence (1691)  
 Settle, Elkanah, The Empress of Morocco (1673)  
 Settle, Elkanah, The female prelate (1680)  
 Shadwell, Thomas, The woman captain (1680)  
 Shadwell, Thomas, The Virtuoso (1676)  
 Shakespeare, William, King John (1623)  
 Shakespeare, William, Hamlet (1623)  
 Shakespeare, William, King Lear (1623)  
 Shakespeare, William, Henry VI, part iii (1623)  
 Shipman, Thomas, Henry III (1678)  
 S. S., The honest lawyer (1616)

Strode, William, *The floating island* (1655)  
Suckling, John, Sir, *The sad one* (1659)  
Tate, Nahum, *King Lear* (1681)  
Wilson, John, *Andronicus Comnenius* (1664)  
Woodes, Nathaniel, *The conflict of conscience* (1581)

## Seznam literatury:

- Akrigg, G.P.V.: Jacobean Pageant, New York: Atheneum, 1978, 431 s.
- Ashley, Maurice: Charles II. The Man and the Statesman, St. Albans: Panther Books, 1973, 358 s.
- Ashley, Maurice: Life in Stuart England, London: B. T. Batsford Ltd, 1964, 178 s.
- Aurelius Viktor, Sextus: Kniha o císařích. In: Herodiános: Řím po Marku Aureliovi, Praha: Svoboda, 1975, str. 209-265.
- Bentley, Gerald Eades: The Jacobean and Caroline Stage, Volume V.: Plays and Playwrights, Oxford: Clarendon Press 1967.
- Bohn, Wm. E.: The Decline of the English Heroic Drama. In: Modern Language Notes, Vol. 24, No.2. (Feb., 1909), pp 49-54.
- Brockett, Oscar G.: Dějiny divadla, Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1999, 948 s.
- Canfield, J. Douglas: The Significance of the Restoration Rhymed Heroic Play. In: Eighteenth-Century Studies, Vol. 13. No. 1. (Autumn, 1979), str. 49-62.
- Cassius Dio, Lucius: Roman History,  
[http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Cassius\\_Dio/62\\*.html](http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Cassius_Dio/62*.html) (1. 7. 2007)
- Cornelius Tacitus: Letopisy, Praha: Svoboda, 1975, 554 s.
- Cornelius Tacitus: Z dějin císařského Říma, Praha: Svoboda, 1976, 473 s.
- Craik, Henry: Life of Edward Earl of Clarendon.  
<http://www.gutenberg.org/dirs/etext04/dwclr10.txt> (4. 6. 2007)
- Dobrée, Bonamy: Restoration Tragedy 1660 – 1720, 6. vyd., Oxford: Clarendon Press, 1966, 195 s.
- „Epitome de Caesaribus“ <http://www.roman-emperors.org/epitome.htm>
- Evans, G. Blakemore: Note on Fletcher and Massinger's Little French Lawyer. In: Modern Language Notes, roč. 52, č. 6, 1937, str. 406-407, <http://www.jstor.org/>, (5.12.2006)
- Falkus, Christopher: The Life and Times of Charles II, London: Weidenfeld and Nicolson, 1972. 223 s.
- Farley-Hills, David: Rochester: The Critical Heritage, 1972,  
<http://books.google.cz/books?id=S68HOTpZKp8C> (3. 2. 2008)
- Forsythe, R. S.: An Indebtedness of Nero to the Third Part of King Henry Sixth. In: Modern Language Notes, Vol. 25, No. 7. (Nov., 1910), pp. 211-212.

- Fraser, Antonia: King James I., London: Weidenfeld and Nicolson, 1974, 224 s.
- Harbage, Alfred: Annals of English drama, 975-1700, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1940, 323 s.
- Harben, Niloufer: Twentieth-century English History Plays, London: Totowa, N.J.: Barnes & Noble Books, 1988, 280 s.
- Hunter, Michael: Science and Society in Restoration England, Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1981, 233 s.
- Kamps, Ivo: Historiography and Ideology in Stuart Drama, Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1996, 255 s.
- Kastan, David Scott: Nero and the Politics of Nathaniel Lee. In: Papers on Language and Literature, r. 13, č. 2 (1977), str. 125 – 135.
- Knights, Lionel Charles: Drama & Society in the Age of Jonson, London: Chatto & Windus, 1937, 346 s.
- Kovář, Martin: Stuartovská Anglie, Praha: Libri, 2001, 359 s.
- Marshall, Alan: Intelligence and Espionage in the Reign of Charles II, 1660-1685, Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1994, 334 s.
- Marshall, Geoffrey: Restoration Serious Drama, Norman: University of Oklahoma Press, 1975, 247 s.
- McLeod, A. L.: Nathaniel Lee's Birth Date. In: Modern Language Notes, Vol. 69, No. 3 (Mar., 1954), pp. 167-170.
- Miller, Jaroslav: Odložený zrod Leviatana, Praha: Argo, 2006, 227 s.
- Mora, María José: Type-casting In the Restoration Theatre: Dryden's All For Love, 1677-1704. In Atlantis 27.2 (December 2005), str. 75 – 86.  
[http://www.atlantisjournal.org/Papers/27\\_2/075-086%20Mora.pdf](http://www.atlantisjournal.org/Papers/27_2/075-086%20Mora.pdf) (6. 1. 2007)
- Nicoll, Allardyce: A History of English Drama 1660 – 1900, Volume I. – Restoration Drama 1660 – 1700, 7. vyd., Cambridge, London, New York: Cambridge University Press, 1965, 462 s.
- Pearson, Hesketh: Karel II., Ostrava: Domino, 2001, 265 s.
- Perry, Curtis: Literature and Favoritism in Early Modern England, Cambridge University Press 2006, <http://books.google.cz/books?id=7qPIO6ITkYC> (15. 3. 2008)
- Oliveriusová E., Grmela J., Hilský M., Marek F.: Dějiny anglické literatury, Praha: SPN 1988, 278 s.



Ornstein, Robert: *The Moral Vision of Jacobean Tragedy*, 2. vyd., Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1975, 299 s.

Righter, Anne: *Heroic Tragedy*. In: John Russell Brown & Bernard Harris (gen. editors): *Restoration Theatre*, London: Edward Arnold, 1965, 240 s.

Sharpe, Kevin: *Politics and Ideas in Early Stuart England*, London, New York: Pinter, 1989, 415 s.

Suetonius Tranquillus, Gaius: *Životopisy dvanácti císařů*, Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1966, 368 s.

Suzuki, Mihoko: *Subordinate Subjects – Gender, the Political Nation, and Literary Form in England 1588 – 1688, Women and gender in the early modern world*, Ashgate Publishing, Ltd., 2003 <http://books.google.cz/books?id=ai0DAJ4sTE8C>

## SUMMARY

This thesis about Neronian 17th-century English historical drama is focused on two main dramas dealing with Emperor's life that were produced in 17th century, namely Anonymous *The Tragedy of Nero* printed in 1624 and Nathaniel Lee's play of the same name, first acted in 1674 and printed a year later.

The study consists of three main parts each of which represents a different point of view in the treatment of drama as a source for political and social historical research.

The first part is focused on handling the historical material in „pop culture“ which in fact means to investigate historical credibility of dramas by comparing them with in 17th century available ancient historical sources.

The second part of this study concentrates on the political and social environment from which the dramas emerged and which could have mirrored itself in the representation of the ancient events in both dramas notwithstanding whether intentionally or unconsciously.

The last part of the thesis pursue the emperor Nero's representation in both dramas which is finally compared with single-shot representations of Nero in dramas which do not deal with Neronian subject but mention the emperor Nero in one simple reference.

This study that includes a deep analysis of the text is highly a comparative one which seems especially contributonal considering the fact that there is nothing less than the execution of the King and the period of the English republic which separates the periods of time in which each drama came into being.

The thesis treats literary sources usually considered supplemental as equal to those “traditional ones”.

